هنري غيفورد

الأدب المقارن

ترجمه وقدم له
د. فؤاد عبد المطلب

سلسلة الترجمة (5)
2012

منشورات اتحاد الكتاب العرب
دمشق

استهلالية المترجم

على أية محاولة استقصاء للأدب المقارن بوصفه حقلاً معرفياً أن تناقش طبيعته أولاً. وتتطلب هذه المناقشة عملياً النظر في عدة نصوص من آداب وثقافات متنوعة، على أن يكون تداخلها ومعالجتها لعلاقات معينة في الآداب والثقافات عبر الزمان والمكان معاً، الأمر الذي يُفضي إلى تبيّن طبيعة الدراسة الأدبية المقارنة ومداها.

لذلك كان أيّ باحث يدّعي العمل في الأدب المقارن لا يبدأ به عادة، هو ينتهي به على نحو ما، لكنه غالباً ما يتوجه إليه من خلال اهتمامات مختلفة، فأحياناً تكون دوافع هذا الدارس منبعثة من رغبة في تجاوز الحدود القومية التي قد تبدو مقيدة له كثيراً أو قليلاً؛ وأحياناً أخر تعمل بعض التشابهات أو التنوعات أو العلاقات بين نصوص ومؤلفين من ثقافات مختلفة على إغراء دارس الأدب المقارن أن يقوم بتتبعها.

ويتشجع القراء المهتمون في العادة على تناول موضوعات مقارنة مثل قراءة شعر جيفري تشوسر، لأنهم يصادفون من خلاله حكايات "ألف ليلة وليلة"؛ أو تتبع مصادر موضوعات مسرحيات وليام شكسبير عبر بوكاشيو أو هولنشيد أو بلوتارك أو غيرهم؛ أو النظر في الطرائق التي تطورت فيها الرومانتيكية الإنكليزية تحت التأثيرات الفرنسية والألمانية؛ أو دراسة المؤلفين الروس الذين سحرتهم أعمال شكسبير أو بايرون؛ أو اكتشاف المزيد من الروائيين وكتّاب القصة القصيرة في بلدان مختلفة من الذين تأثروا أو تعلموا من كتّاب القرن التاسع عشر في روسيا؛ أو تفحص الجوانب والأسباب التي دعت

الشعراء العرب في العصر الحديث إلى الإفادة من شعراء مجددين مثل ت. س. إليوت ؛ أو تقصي العلاقة بين هذا الشاعر الأخير وبين الرمزيين الفرنسيين ؛ أو العمل في صناعة النماذج الأدبية الأولية التي تنتج كل يوم نماذج محلية متنوعة من أوديب وهاملت ودون كيشوت وفاوست وغيرهم. والحق إن قائمة الأمثلة التي يمكن أن تضرب تمتد إلى مالا نهاية.

وفي اللحظة التي يبدأ فيها أولئك القراءة، فإنهم يتحركون باتجاه عبور الحدود، بغية استكشاف علاقات وروابط جديدة، ليس ضمن الأدب القومي فحسب، ولكن ضمن ذلك الفضاء الواسع اللامتناهي للأدب. وهذا ما يذكرنا تحديداً بالمفهوم الذي أطلق عليه غوته مصطلح "الأدب العالمي"، والذي ينطلق هنري غيفورد من تضميناته في التأسيس لمناقشة موضوعات وجوانب ومسائل تخص الأدب المقارن.

أصدر هنري غيفورد كتاب "الأدب المقارن" أول مرة عن دار روتلدج وكيغان بول في لندن عام 1969 ضمن سلسلة من الكتب تدعى "مفهومات الأدب". وقد حرر هذه السلسلة وليام رايتر، أستاذ الأدب الإنكليزي في جامعة وريك في كوفنتري. وكان الهم الأساسي لهذه السلسلة من الكتب أن تقدم لدارس الأدب وللقارئ العام نظرة منهجية جديدة لفهم الأدب. فبدلاً من دراسة مؤلفين أو أعمال أو حقب أدبية منفردة، حاولت هذه السلسلة استكشاف أشكال أدبية، وأفكار وقضايا عالجها الأدب. فقد أخذ كل مؤلف من مؤلفي السلسلة على عاتقه دراسة مفهومٍ رئيسٍ مثل الرمزية، أو الأسلوبية، أو الواقعية، ليقدم توصيفاً واضحاً، وتقويماً نقدياً دقيقاً لذلك المصطلح. لذلك جاءت المعالجات، كما هي الحالة هنا، في كتب مركّزة وحديثة يمكن أن تُعد مداخلَ لدراسة تلك القضايا. وقد كتب باحثون رواد في حقول تخصصهم الدراسات في هذه السلسلة، لذلك كان الهدف هو تمكين القارئ أو الدارس من الحصول على بعد جديد يضاف إلى فهمه عن الأدب ونقده.

وهنري غيفورد هو باحث إنكليزي يعد من رواد مدرسة الأدب المقارن الإنكليزية التقليدية، وعمل أستاذاً للأدب الإنكليزي في جامعة بريستول، وله عدد من الدراسات التي تثبت سعة اطلاعه ومقدرته في هذا الحقل ردحاً من الزمن. ففي هذا الكتاب، الذي كُتب كمقدمة لدراسة الأدب المقارن، يتقصى غيفورد مجال اهتمام ممتع أكثر من تطرُّقه إلى حقل نظري متخصص. ويبدأ هذا الكتاب بتقديم شرح لبعض المناهج الأدبية التي تعرَّض لها كتّاب ونقاد خلال القرن العشرين، ثم يناقش قضية النغمة المشتركة بين أولئك الذين ينتمون إلى تراث ثقافي واحد، ويتابع دراسته لمصطلح "عقل أوروبا" ومعانيه. وثمّة ملاحظات حول قضايا الترجمة ومشكلاتها، ويلي ذلك نقاش لأوضاع الأدب المقارن في الجامعات، وأخيراً تأتي مناقشته الأدب الأمريكي كونه حالة تشير إلى الحاجة الملحّة لتوجيه الأنظار نحو مرحلة جديدة من مراحل تطور الثقافة العالمية. إن قضايا الأدب المقارن تتمتع باهتمام متزايد في أيامنا هذه، كما أن المعالجة النقدية للقضايا الأدبية المقارنة الواردة في هذا الكتاب تثبت بحق أنها تقدم بعداً وعمقاً جديدين لأفكارنا عن الأدب العالمي.

ومن الناحية الفنية، يتضمن كتاب "الأدب المقارن" ستة فصول وتقديماً من المؤلف وآخر من المحرر. كما كُتبت محتويات الكتاب على نحوٍ مفصل بحيث تعطي فكرة واضحة عن النقاط المعالجة في كل فصل. وهناك ثبت بالمراجع المستخدمة في نهاية العمل، وقائمة بكتب وأبحاث نصح غيفورد بالعودة إليها كمراجعَ إضافية بالإنكليزية للباحثين المهتمين بالدراسات الأدبية المقارنة. كما وضع ملحقاً يتضمن مشروعاً لمنهاج دبلوم دراسات عليا في تخصص الأدب المقارن في سنة واحدة، يفيد منه الأكاديميون الذين يقومون على تدريس مقررات الأدب المقارن في كليات جامعية.

وبالنسبة إلى طريقة الترجمة، فأنا لم أجتهد في نقل هذا العمل إلا في مواضع معينة في النص حتمتها الضرورة، وعموماً فضلت أن أبقى قريباً من النص وأميناً له ما أمكن. وقد بذلت جهداً إضافياً في أثناء ترجمة بعض العناوين والاقتباسات، كما استعنت بزملاء متخصصين فيما يتعلق بالمصطلحات

والاستشهادات الواردة في النص بالفرنسية والإسبانية والإيطالية واللاتينية. وقد ترجمت المراجع المستخدمة في الدراسة من الإنكليزية إلى العربية، كما فعلت الشيء نفسه بالنسبة إلى قائمة الكتب والدراسات المتخصصة في الأدب المقارن، فقد تكون بالعربية أكثر فائدة للدارس المتابع. وفي حدود اطّلاعي، إن كتاب غيفورد لم يترجم إلى العربية حتى الآن شأنه شأن العديد من الدراسات النظرية والتطبيقية التي صدرت في حقل الأدب المقارن في العالم الأنجلو -أمريكي خلال عقود عدة من القرن الماضي والتي ما زالت تنتظر دورها في النقل إلى العربية، فهذه الكتب والدراسات كنا وما زلنا بحاجة ماسّة إلى قراءتها باللغة العربية في هذا الحقل من التخصص الأدبي من أجل إغناء النقاش الدائر عربياً والذي لا يزال يطمح إلى التأسيس الحقيقي لاتجاه أدبي مقارن ذي ملامح عربية مميزة. إن مثل هذه الترجمات ستشمل عناصر جديدة حافزة على تنشيط رؤيتنا وتوسيعها؛ بوصفه جزءاً لا يتجزأ من الأدب العالمي. كما أن فهم ما يستجد في إطار الأدب المقارن العالمي فهماً تخصصياً معمقاً، وتقديم ذلك أساساً نظرياً وتطبيقياً في الدراسات الأدبية المقارنة العربية، يشكل الهدف المبدئي الكامن وراء ترجمة هذا الكتاب، و ترجمة كتب أخرى مماثلة تصدر لاحقاً في هذا المجال.

د. فؤاد عبد المطلب

مقدمة المحرر العام للسلسلة

إن دراسة الأدب تتركز عادة حول النظر في عمل أدبي أو مؤلف أو حقبة تاريخية. ولكن مؤخراً تزايد الطلب على ضرورة وجود منهج تحليلي في تقصي المفهومات الأدبية وتفسيرها، وخصوصاً المفهومات التي تشمل أفكاراً وقضايا حاسمة أو تتطرق إلى موضوعات ذات أهمية عامة في عملية الدراسة النقدية لأعمال أدبية معيّنة. وتحاول هذه السلسلة تقديم توصيف واضح وتقويم نقدي لبعض الأفكار والمصطلحات المذكورة في النقاشات الأدبية مثل "الرمزية" و "الواقعية" و "الأسلوب". كما أنها تحاول تحديد علاقة الأدب ببعض النظم الفكرية المهمة مثل الأنثروبولوجيا، والفلسفة، وعلم النفس، وغيرها، لأن أعمال هذه السلسلة لم تتم إلا من خلال النظر إلى علاقة الأدب بمثل تلك الحقول الفكرية. فمفهومات الأدب المدروسة هي التي ستفسر المنهجية المتّبعة في الدراسة الأدبية أولاً، كما أنها ستحدد أبعادها ثانية من خلال الإشارة إلى النشاطات الفكرية الكثيرة التي تُلقي بأضوائها على تلك المفهومات. وكل كتاب في هذه السلسلة سيقدم على حدة وصفاً للملامح الأساسية لبعض المشكلات المحددة، وسيكتشف الحدود التي يفرضها التطرق إلى تلك المشكلات. وستحاول هذه السلسلة بمجملها تقديم سَبْرٍ للفكر الأدبي المعاصر.

وبينما يشرع هنري غيفورد في وصف الطبيعة العامة للدراسات الأدبية المقارنة الحالية وهدفها من خلال مصطلحات ولغة عامة ممكنة، فإن الأهمية الخاصة لمنهجه تكمن في النظر إلى تلك الدراسات بوصفها الناتج الطبيعي لأي جهد يحاول فهم الشعر الحديث والحركات الأدبية المعاصرة. فهو يدرس أعمال إليوت، وباوند، محاولاً استنباط ما يمكن استنباطه من حساسية أدبية كونية

تعتمد على أشعارٍ كُتبت بلغات عدة وخلال قرون كثيرة. إن التفسير الصحيح لهذه الأعمال يتطلب معرفة بالآداب التي تتصل بها، وبالقارئ الحديث أو الطالب الدارس الذي يعتمد في دراسته المقارنة على قراءة تلك الأعمال مباشرة أو ترجماتها. ومن بين المسائل التي يهتم بها غيفورد على نحو خاص مسألة دراسة الأدب المترجم، هذا بالإضافة إلى دراسة شخصية التجربة الأدبية الحديثة التي تتميز في كونها ممتدة عبر الأطلسي، والتركيز على أهمية المكانة التي يجب أن يتمتع بها الأدب المقارن في الجامعات.

وليم رايتر

محتويات الكتاب

وردزورث ــ النغمة الهوراسية ــ اللياقة ومراثي ماتشادو وهاردي ــ "المقبرة البحرية" كبيان ختامي.

4 ـ ملاحظات في الترجمة

أخطاء حتمية في الترجمة ــ نزوع للتشويه: ترجمات جيد الشكسبيرية ـ استجابتنا الناقصة بالضرورة للشعر الأجنبي ــ حتى الرواية تضعف بالترجمة ـ بعض القواعد الأساسية: الترجمة الكاملة غير ممكنة ـ طابع الفترة (ترجمات شليغل وتيك، والترجمة المعتمدة للكتاب المقدس) ــ أفضلية الترجمات التي تنقل الحياة والحركة الأصلية (رأي أرنولد في ترجمة بوب لهوميروس) ـ الأمانة في نقل سلسلة الانطباعات أكثر أهمية من الحفاظ على الصيغة الإيقاعية ـ القرابة والمحاكاة ـ دور الترجمة في تطوير اللغة ـ الأعمال الكلاسيكية مترجمة.

5 ـ الدراسات المقارنة في الجامعة (طبيعة الثقافة الأدبية ومداها)

آ ـ الكلية الوحيدة في مرحلة ما قبل التخرج

الإنكليزية بوصفها حالة نموذجية ــ الحاجة إلى إكمال ــ الجهل بالكتاب المقدس وتراث العصور الكلاسيكية ـــ العصر الوسيط، عصر النهضة، والصلات الحديثة ـ معيار المعرفة والحكم ـ معرفة دانتي والشخصيات الأوروبية العظيمة ضرورية لتشكيل قواعد قياسية ــ الكلية المفردة يجب أن تنظر إلى الدراسة المقارنة بوصفها تكملة لها.

ب ـ الدراسات المقارنة في مرحلة ما قبل التخرج

التطورات في الجامعات البريطانية الجديدة ــ من الأساسي إدخال الأدب الإنكليزي في كليّة للدراسات المقارنة ــ فوائد الدراسة المقارنة وعيوبها في هذا المستوى ـ أهمية عمل الترجمة ـ التدريب النقدي ـ تصميم منهاج مقارن.

ج ـ دراسات ما بعد التخرج: منهاج السنة الواحدة

الرغبة في معالجة مشكلات رئيسة ("البلاط والمدينة" لأورباخ)

د ـ أبحاث ما بعد التخرج

اختيار الموضوع ـ إجراءات كورتيس وآخرين بالمقارنة مع إجراءات أورباخ ــ دراسة الترجمات ـ فيما يخص الدراسات التاريخية والنقدية ـ الانتباه للشكل ـ الحس بمكان المرء في التاريخ.

هـ ـ المنظور الأوسع

6 ـ الأدب الأمريكي ـ الحالة الخاصة

الحضور الأمريكي في لغتنا وأدبنا ــ نهاية العزلة ــ المقارنة بين المزاجين التخيليين الأمريكي والإنكليزي ــ إغراء الأدب الأمريكي للطالب الدارس ــ نسقه واستمرارياته ــ مجال المحاكمة المقارنة ـ صلة الأدب الأمريكي باحتمالات التقدم لدينا ـ أمريكا و"عقل أوروبا" ـ الحاجة إلى إقامة علاقات جديدة ـ مقارنة بين الأدبين الأمريكي والروسي ـ التوسط الإنكليزي ـ اللغة الإنكليزية والأدب العالمي.

ببلوغرافيا:

آ ـ الكتب المستخدمة في النص

ب ـ كتب ودراسات تخصصية إضافية

ملحق: مشروع منهاج دبلوم دراسات عليا في سنة واحدة في تخصص الأدب المقارن.

تقديم المؤلف

لا يمكن للأدب المقارن أن يدَّعي بأنه تخصص قائم بنفسه. سأعرِّفه بأنه (مجال اهتمام) أدب نادى به غوته عندما تنبأ بالأدب العالمي حيث سيكون لجميع الأمم صوت فيه. إن ذكاء غوته الحر، المندفع، اللامتناهي، يضع التصور المثالي لدراسة مقارنة. ويمكن للمرء التيقّن من التنوع المتحمس لقراءة غوته من خلال عمل فريتز سترتش والمعنْوَن (غوته والأدب العالمي). لقد كان أرنولد في بلدنا تلميذاً لغوته. ويحاول هذا الكتاب أن يمتدح الرؤية وحب الاطلاع عند هذين الكاتبين.

ويمكن فهم خطة هذا الكتاب بسهولة من خلال جدول محتوياته. وعلى أية حال هناك فصل أو إثنان قد يحتاجان كما أتوقع إلى دفاع عن سبب أو بيان ظهورهما. أبدأ هذا الكتاب ببيان اهتمام بعض كتّاب القرن العشرين بآداب أخرى غير آدابهم. وغالباً ما يجد الشاعر نفسه مديناً للشعراء والروائيين بسبب الإضاءات المفاجئة التي يقدّمونها عن أعمالهم وأعمال غيرهم (وهي غالباً ما تكون بالنسبة إليهم همّاً مؤقتاً)، وإنني أتمنى أن يحصل دارس الأدب المقارن على شيء من الجرأة الخيالية التي تميِّز الشاعر في هذا المجال. ويخدم الفصل التالي، وهو حول النغمة التي يشترك فيها الكتّاب في تراث قومي واحد، كما آمل، في أن يدل على نوع الحساسية التي على القارئ أن يطورها. وقد كتبت في الفصل التالي عن أوروبا واستمراريتها ليس لأن الأدب المقارن يخص أوروبا وحدها، بل لأن للناقد الإنكليزي مجالاً طبيعياً مهمّاً هنا ومجالاً يتطلب دراسة خاصة في هذا الوقت تماماً الذي أصبحت فيه الحضارة الأوروبية شيئاً مميزاً ربما في آخر مرحلة تطور لها.

وبما أنه علينا جميعاً أن نعتمد على الترجمة فقد بدا أنها تستحق الاهتمام إلى حد ما في الأدب المقارن، وإن إدراك مشكلاتها سوف يساعد الدارس. وقد ناقشت على نحوٍ موسَّع مسألة الدراسة الأدبية المقارنة في الجامعة وذلك لطلبة الإجازة الجامعية وطلبة الدراسات العليا على حدٍّ سواء، كما تمت معالجة الحالة الخاصة للأدب الأمريكي في النهاية بتحديد الحاجة إلى التكيُّف مع مرحلة جديدة من ثقافة العالم.

ويعمل الباحث المقارن ضمن صعوبات متنوعة. إنّ عليه أن يدخل في مشروعات محفوفة بالمخاطر، وهو ميَّال بشكل واضح إلى الأوهام أكثر من النقاد الآخرين. ولكن عندما تكون دراسة أي أدب واحد اليوم مشابهة لطرق الأمة الرئيسة – تبدأ فوضى المرور بالازدياد – وعندها يشعر بالفرح في الآفاق المفتوحة أمامه والطرق العريضة الواعدة التي لم يخض أحد فيها كثيراً من قبل.

تربية الشاعر الحديث

ما أدرسه في هذا الفصل الافتتاحي هو الإدراك الملحوظ عند بعض كتاب القرن العشرين الذين لا يرضيهم شيء سوى أفق عالمي. لقد بدا أن سبر أدب أجنبي ضرورة حتمية لوجودهم حتى لو كان بعيداً جداً عن أدبهم. فقد نادى ماثيو أرنولد أن على "كل ناقد أن يحاول امتلاك أدب عظيم واحد على الأقل بالإضافة إلى أدبه وكلما اختلف هذا الأدب عن أدبه كان ذلك أفضل" (أرنولد عام1865، ص 39). كما شعر ماثيو أرنولد أن هذا هو أحد قوانين النقد، وهو يبدو في يومنا هذا إلى حد ما أحد قوانين المخيِّلة الإبداعية.

إن إزرا باوند هو مثالنا الأول وهو شاعر مثقَّف دون أي اعتراض، حتّى لو كانت المعرفة في بعض الأحيان تعدّ سطحية أو مخطئة في أحكامها دائماً. ويبدو كأنه أخطأ مع فينولوسا، في فهم الطبيعة الأساسية للحرف الصيني المكتوب، كما كانت قراءته غير الصائبة لبروبيرتيس تعسّفية، ولقد تعامل على نحوٍ سريع وسطحيّ مع اللغة الإنكليزية القديمة في القصيدة الشعرية الطويلة "البحارٍ" ومع ذلك كانت أخطاؤه مفيدة في معظم الأحيان. وإن أية دراسة أو مقالة حول الأدب المقارن يجب أن تذكر باوند، وكلما جاء ذلك مبكّراً كان أفضل. وتبرز شخصية باوند هنا لثلاثة أسباب: الأول حجم إنجازاته، والثاني قوة تأثيره، والثالث كونه أمريكياً.

لنبدأ بالسبب الأخير: فهو كاتب أمريكي نصفه داخل الثقافة الأوروبية ونصفه الآخر خارجها، ومولود من أجل المقارنات. إنه يشترك في اللغة التي تحتضن واحداً من أغنى الآداب في العالم، ولكن لا شيء يربطه بتقاليدنا وهو لم يعد مقيداً بأي قانون من قوانين إبحار العقل. وكما كتب باوند بحماسة عالية عن

الأمريكيين عام 1914 : "......إن فرصتنا أكبر من فرصة ليوناردو : لدينا الكثير من التحيُّز، وليس عندنا أي تقليد قديم واحد نحييه، ولدينا الصين، ومصر، والأراضي المجهولة الممتدة على سطح العالم - خوتان، كاراشار وكانسو" (باوند، عام1954، ص 224). ويحتل الشاعر الأمريكي اليوم (شئنا أم أبينا) مكانة مثل مكانة الشعراء في بلدان قديمة: وبينما يمثل حالة متطرفة فهو ليس غير نمطي في قلقه وشوقه إلى النظام. ومن بين الشعراء الأمريكان لم يحاول أحد أن يجرب أكثر مما فعل باوند في أعماله. وقد نظم قصائد عمله المعنون بـ"الأناشيد" لتكون قصيدة أمريكية عظيمة في العصر الحديث. وقد كتب تلك القصائد إسهاماً في الأدب العالمي، كما أصبحت نقطة التقاء بين بحار العالم.

تحول اهتمام باوند من الشعر الفيكتوري (براوننغ وشعراء ما قبل الرفائيلية) إلى البروفنسال والكتاب الإيطاليين في العصور الوسطى الذين درسهم في الجامعة، وقد توصّل في دراسته الأدبيّة إلى أوفيد، وبروبيرتس، وهوميروس، وسافو: وبمساعدة أبحاث فينولوسا توصّل إلى الشكل الشعري الياباني "الهايكو"، ومسرحية "النو" وديوان الشعر الكنفوشيوسي. وفي تلك المحاولات فقط كانت أماكن راحته الرئيسة. ويجب أن لا نبعد عن ناظرينا أنّ نشاطاً كهذا دليل على أنه كان يفتقر إلى مركز. وقد لُقِّبَ باوند "شاعر الترجمة". وهذا ليس دليلاً على أن كل إبداعه استُمِدَّ من الترجمة. فقد كان مهتماً بمتابعة البحث وتوسيع دائرة التراث في الأدب في كل مكان وليس في أدب واحد فقط. لقد دعا إلى "نقد للشعر بالاستناد إلى الشعر العالمي، على أساس العمل العالي الجودة"، نقد يجب أن يقوم به "أولئك الذين يملكون الأدوات في أيديهم" (المرجع السابق ص 225). إنه سيعتمد بشكل كبير على الترجمة التي عدّها في مكان آخر نوعاً من النقد (المرجع السابق ص 74). كما يجب على مزاولي الشعر أو النقد أن يجعلوا العمل عالي الجودة متوافراً أمام جمهورهم، وهذه العملية استمرت لعصور منذ أن تُرجمت "الأوديسا" للرومان إلى أشعار إله الزرع عندهم خلال الحرب القرطاجنّية الأولى.

ومع الأخذ بعين الاعتبار سعة اطلاع باوند، فإلى أي مدى يمكن أن يكون قادراً على التوحيد والتحكم؟ إننا نفترض أن اهتمامات باوند يجب أن تؤثّر تأثيراً بالغاً في القارئ الحديث. وفعلاً فإن الإنسان المثقف ثقافة أدبية سيحتاج إلى متابعة باوند لتلك الآداب الأجنبية حتى تصبح جزءاً حياً من تجربته. ولم يقترب كل من أرنوت دانييل وغيدو كافالكانتي كثيراً على ما أعتقد من ترجمات باوند. لقد أراد باوند أن يستعيد في كافالكانتي "العالم المضيء حيث تخترق فكرة فكرة أخرى ذات حدٍّ واضح، عالم الطاقات المتحركة" (المرجع السابق، ص 154). لكن ترجماته الفعلية لكافالكانتي كانت متصنعة وعديمة اللباقة على الرغم من قوتها. إن "حكمة مناطق البحر الأبيض المتوسط" التي أُعجب بها علينا أن نبحث عنها في مقاطع من "الأناشيد" حيث يتحرك كافالكانتي "والملهاة الإلهية" بنقلة واحدة، كجوٍ صافٍ على نحو خاص. ويبقى مثاراً للشك هل أقنع باوند العالم أن شعراء التروبادور، وكافالكانتي لا يزالون بعيدين عن قاعة المحاضرات. وقد دخل الشاعر دانتي من جهة ثانية الوعي العصري جزئياً بفضل العناية التي أولاه إياها باوند وإليوت ليس بوصفه شاعر الجحيم وكل ما فيه كامن هناك، ولكنه لم يكن شاعر الجحيم فحسب، كما كان مع الشعراء الفيكتوريين.

لكن ربما كانت القضية الحاسمة هنا هي قضية الشعر الصيني والياباني. ولا شيء يظهر لنا بشكل أكثر حيوية لانفتاح الآفاق من الطريقة التي ظهر فيها التيار الياباني في أواخر القرن التاسع عشر. ولم يكن غوتييه، ولا الأخوان غونكور، ولا ويسلر بقدر ما كان باوند (رغم أنه تعلم من الآخرين) الذي اكتشف تطبيق المثال الياباني. لقد أظهر إيرل ماينر أن الفكر الصيني حول (الأخلاق والتاريخ) والشكل الياباني (في الشعر والمسرح) كثيراً ما شاركا في تطوير باوند فكرياً وفنياً (ماينر، عام 1958 ص 152). إن باوند الشاعر التصويري - أي باوند الذي كان بعدُ في مرحلة البحث عن نفسه - في الهايكو أوالهوكو (وهي قصيدة يابانية من ثلاثة أسطر منظومة في خمسة مقاطع لفظية، وسبعة، ثم خمسة) قد تُبّين تصوّراً وتقنية، استطاع أن يجعل منهما أسلوباً خاصاً به. وكان ذلك التصوّر تصوّر "الموضوع الطبيعي" بوصفه "رمزاً تاماً مناسباً" (المرجع السابق، ص 124)

ذا تقنية "الموقع الخارق" موقع توضع "الفكرة الواحدة وراء فكرة أخرى" (المرجع السابق، ص 114). ويقدم باوند مثالاً عن قصيدة الهايكو اليابانية:

ويطير البرعم الساقط عائداً إلى غصنه:

فراشة

ويعبر ماتشادو عن هذه الصورة تقريباً في الأبيات التالية:

... بياض شجرة اللوز التي فوق الهضبة

آه، وثلج على الورد وفراشة على الشجر

(الأعمال الشعرية الكاملة، 1943، 201)

ولم يستخدم باوند هذه التقنية في أي مكان أفضل مما استخدمه في "أناشيد بيزا". وهذا أحد الأمثلة التي اختارها ماينر:

هل استطعنا الوصول إلى نهاية ذلك الباسل من قبل:

الفجر في بريطانيا؟

ربما لا

(المستدعون انسحبوا، يا سيدي)

(لكونهم غرباء في منطقة محرمة)

ترفع الغيوم جبالها الصغيرة

أمام الهضاب الشامخات

الغرباء هم ييتس، وباوند في أيام زمن الحرب في ساسكس، ويُقَّوم المشهد كله في ضوء صورته الأخيرة التي تؤكد أن الشاعر مثله مثل الهضاب الشامخات خلف حبسه في بيزا، وأنه سيتغلب على الظلم والاضطهاد الذي حل به (وبصورة متوقعة) بسبب قوة يعدّها وهميّة.

أخذ باوند في "الأناشيد" من مسرحيات النو اليابانية "ما ندعوه وحدة الصورة" (ماينر، ص 145) قاعدة تنظيمية. ولم تكن الأناشيد، كما يبدو،

محبوبة مثل مسرحيات النو، مترابطة حول صورة وحيدة. ويمكننا وصف ثلاثة مجالات رئيسة للصورة فيما يخص الأناشيد: مجال عصر النهضة الإيطالية، أمريكا في عهد آدمز وجفرسون، والتاريخ الصيني. ويُقَدم كل مجال بتفصيل كبير: ومن خلال ذلك يتلقّى القارئ درساً جديداً في كل هذه الفترات. وعندما تتجلى "الأناشيد" في الذهن نفهم أن الصين يمكن أن تكون جزءاً من تجربتنا ولا تقلّ عن عوالم مالاتستا، أو الرئيس آدامز. وفي النهاية زرعت الرموز التصويرية الصينية في النص كعلامات، وتعلمنا كيف نميزها. وقد أفسح باوند بهذه الطريقة المجال أمام تيار جديد للدخول في الشعر الغربي. وقد تكون هذه الطريقة حاسمة إن لم تكن عنيفة لكنها توسع إدراكنا وتفرض فهماً جديداً لأبسط الأفكار. كما قرر باوند أن الفكرة الصينية يمكن أن تدخل في الشعر الغربي من خلال الرمز التصويري. شيء مثل معبد سيسموندو الذي يأخذ العديد من الأضواء في القصيدة ومع ذلك يبقى ثابتاً. يمكن أن توجد طرق أخرى كلما أصبحت الثقافة الصينية مألوفة أكثر. وعلى أي حال فقد وصلت الثقافة الصينية إلى التخوم وربما تجاوزتها.

وقد طالب إليوت، في كلمات كانت مقتبسة غالباً من أشهر مقالاته، الشاعر أن يكتب وفي أعماقه "ليس فقط جيله الخاص بل أن يشعر أن أدب أوروبا كله يكمن فيه بدءاً من هوميروس بما فيه أدب بلده الخاص كله، وله وجود متزامن، ويشكل ترتيباً متزامناً أيضاً" (إليوت، عام 1951، ص 14). لقد وسع باوند هذا الترتيب ليستوعب آداباً من خارج أوروبا، لكن فكرتهما بقيت نفسها. إذ يجب على الأمريكي أن يحدد موقعه بالنسبة إلى جميع الكتابات الأخرى فكراً وتخيلاً وحيال أي تراث يمكن استخدامه. ويميّز ماينر بين أساليب الأمريكيين والإنكليز من بين الشعراء التصويريين تجاه الثقافة اليابانية. وكلاهما تعلم تقنية من شعرها: وفي حين أن التصويريين الإنكليز لم يذهبوا إلى أبعد من هذا فإن الأمريكيين احتاجوا إلى توضيح ما تعنيه اكتشافاتهم بالنسبة إلى الثقافة الأمريكية. وشعر التصويريون الأمريكان أن الولايات المتحدة مدعوة إلى توحيد

الـشرق والغـرب (ماينـر، ص 180). إن الأدب العالمـي مفهـوم أبـسط عـند الأمريكي الذي تعوّد مزج الأعراق والأجناس فوق ترابه.

شيء مثل الأدب العالمي يصرح عن نفسه في "الأناشيد" التي تفتتح بالتذكير "بالأوديسا" وملحمة "السيد" وقد وصل بسرعة إلى "أشجار الصنوبر في تاكاساكو وأكباتان ذات الشوارع المخططة"، ومعها بدايات الحضارة:

إلى الشمال كانت مصر،
والنيل الأزرق العميق
يقطع الأرض القاحلة المنخفضة،
رجال مسنون وجمال
يشغلّون النواعير......
(النشيد الخامس)

تضيع على القارئ العديد من تلميحات باوند. ولكن إذا فاته التفصيل، تشع الصورة الواسعة بوضوح كاف. فقد حاول شاعر واحد على الأقل أن يحيط بلحظات كثيرة في الحضارة الإنسانية – وهو يتجاهل التيار العبري – ليُظهر معنى بعضها لبعضها الآخر ويربطها معاً بوعي واحد. و"الأناشيد" مثلها مثل رواية "يقظة آل فينيغان" التي تستند إلى عدد كبير من الكتابات التي سبقتها. ويعتمد كلا العملين على معرفة أكثر تنوعاً مما يمكن أن يبلغه جميع القراء باستثناء القراء غير العاديين. ومع ذلك حالما تعرف هذه الاحتمالات سيصعب تراجع الأدب. وما يبدو غريباً بالنسبة إلى جيل ما، فإنه سريعاً ما يصبح طبيعياً بالنسبة إلى الجيل الذي يليه، إذا كان له معنى.

إنَّ وعي باوند الخاص ينتمي تحديداً إلى أدب مازال في طور التشكل. ويظهر أدبنا الخاص في عصر النهضة أو الأدب الروسي في أيام بوشكين رغبة مشابهة في امتلاك أدب خاص، رغم أن الروس يملكون قاعدة وطنية أكثر رسوخاً من الأمريكيين اليوم. فقد اطّلع بوشكين على الشعر الفرنسي في عصر

والده وفي أيامه من خلال بايرون وشكسبير وسكوت، واطّلع على حافظ، ودانتي، والقرآن، وجون بَنيَّن. ولم يرفض أي شيء أثار اهتمامه وكان في متناول يده. ويقدم غوته مثالاً أكثر دقة لشاعر معاصر يسعى إلى التواصل مع جميع الآداب ليفهمها جميعاً. إن حالة ألمانيا عندما عاصرها خلال حياته كانت لا تزال تنتظر الوحدة القومية وعصر نهضة ألمانية. هذا الوضع جعله يسعى إلى حب الاطلاع والتلقي وربما كان هذا الوضع مشابهاً لوضعنا الحالي عندما ندرك فكرة تحقيق عالم فكري واحد.

وإذا عدنا إلى الأدب الإنكليزي نجد مِثل حب الاطلاع والتلقي هذا عند أرنولد (بوصفه مثالاً حديثاً) عند لورانس. إن أرنولد شاعر قد أخذ حيطته وحذره، وناقد وجّه ذوق الجمهور المثقف، وعبَّر عنه على نحو جزئي. وكان مجاله المناسب إلى حد بعيد أوروبا، أما الأدب الأمريكي فلم يكن له أكثر من حقل أدبي قائم بذاته وغير مقنع كثيراً. وكان ملماً بالأدب الإنكليزي إلى عمق معين وبالأعمال الأدبية الإغريقية والرومانية ومشاهير الكتاب في فرنسا، وإيطاليا، وألمانيا الحديثة. وفي آخر حياته ألقى نظرة على الأدب الروسي الذي أحاط به عبر أعمال تولستوي وخصوصاً رواية "آنا كارنينا". ولكن إذا كان أرنولد قد أظهر نظرة مميزة أدبية مقارنة في أوجها، مع أنها ضمن حدود واضحة، فإننا نجد لورانس اليوم أكثر إغراء لاهتمامنا وأكثر تأكيداً على نحو جريء. إن أخطاءه في التفسير، وتمرده وهواجسه تنكر عليه مركزية أرنولد الكبيرة إذا كان حقاً يمكن اكتساب مثل هذه المركزية في عالم متغير. إن قيمة اكتشافات لورانس تنبع بشكل رئيس من حقيقة أنه انقاد إليهم بضرورات فنه. وإذا قارناه ناقداً مثلاً مع صديق عصره ميدلتون موري يظهر أنّ لديهما النظرة ذاتها حيال الأدب. وبالنسبة إلى كل منهما فإن عملاً أدبياً يعني اكتشافاً ذاتياً وتحدياً أمام حياتهما. لكن كان أمام لورانس اكتشافات أكثر، وواجه تحدياً أكثر شدة. ولو لم يعطِ موري عنوان "بلدان العقل" لمجموعة من مقالاته لما استطاع لورانس استخدام هذا العنوان. فهو يتضمن تأنياً تأملياً وسلوكاً فلسفياً مشّاءً ومتنقلاً براحة وهذا غريب تماماً عنه. وإن بصيرة لورانس الخاصة قادته إلى مكان

آخر: فهي تكشف "روح المكان"، وهي غرابة يستطيع العقل أن يراها بشكل حدسي دون إلحاق أو احتضان.

كل شيء بالنسبة إلى لورانس هو قضية علاقة حية. وقد استكشف الأشياء بشغف أكثر من معظم نقاد عصره وانطلق من خلال ذلك إلى الأساسيات كلما وجدها. وليس هناك مقاطع فاترة في نقده ولا غموض ولا سطحية كتلك التي تشوب كتابات إليوت أحياناً. وقد كوفئ لورانس بوصفه ناقداً مثل سانت بوف على "الشجاعة أن يعترف بما يشعر به بالإضافة إلى المرونة في أن يعرف ما يشعر به" (لورانس، عام 1955 ص 119). لقد أحب سانت بوف لكونه "مثقفاً عاطفياً" ولاستعداده أن يتفهَّم كل تجربة حسب قوانينها. وينصب تركيزه كله على التجربة الخاصة. ولم يكلف لورانس نفسه في ترتيب تصوراته أو في نوع التساؤل الذي كان يثير إليوت ويحركه مثل: ما العمل الكلاسيكي؟ وما الشعر الثانوي؟ ومن ثم أين نضع جورج هربرت أو هوبكنز؟ وقد تكون الكاتبة السردينية غرازيا دليدا روائية ثانوية. ويعترف لورانس بأنها "ليست كاتبة عبقرية من الدرجة الأولى"، ولكنها شدَّت انتباهه بسبب المجتمع الذي تصفه. عرفت غرازيا دليدا كيف "تكتب أو تبدع في رسم العقدة العاطفية لدى شعب بدائي" (المرجع السابق، ص292). وهذا كاف بالنسبة إليه. يكفيه للتعبير عن مشاعره بصدق في قراءة روايتها. ولكن أن يُصنفها ويختار لها مكاناً في الترتيب الأدبي الأوروبي بين العمالقة الموجودين أمر لا يعيره لورانس أي اهتمام.

لقد كان للورانس تعاملات مع كثير من الكتابات التي كانت الأفضل في الأدب المعاصر: مع هاردي، وربما كان من أقرب أسلافه، ومع بينيت وجلزوورذي وويلز الذين لم يصل أحد منهم إلى مستوى يرضيه. كما كتب عن تولستوي، ودوستويفسكي، وروزانوف، وشيستوف، وعن توماس مان، وفيرغا وعن الأعمال الأدبية الأمريكية في القرن التاسع عشر وأعطى لها بعد ذلك اهتماماً جاداً عميقاً لم يسبقه إليها أحد مثله. وكان عنده شيء ما ليقوله عن الكتّاب الجدد أمثال جويس، وفورستر، ودوس باسوس، وهمنغواي. لم يكن هناك عمق عكسي كبير لنظرته، وعلى الأغلب ليس أكثر من إشارة لا مبالية

وسطحية إلى الكتّاب القدامى. لقد اهتم بالحاضر، واهتم بجزء كبير من الماضي (هاردي، وتولستوي، ودوستويفسكي، وكوبر، وويتمان، وميلفل) كما كان عليه فيما بعد أن ينفذ إلى معناه. ويبدو أنه ليس كل ما بدا مهماً في أوروبا شدَّ انتباهه، لكن لم يفته شيء يستطيع المرء تخمينه بأن له أهمية بالنسبة إليه.

يمكن أن يكون لورانس غير عادل، ومتذمر، ونظريّ لا عمليّ. لكنه تناول تلك الأعمال بعاطفة شديدة من البحث. وهكذا فإن النقد الذي كتبه ومثله الروايات والقصص التي تستجيب لمثل ذلك التحدي النقدي كما في "آنا كارنينا" تظهر للجميع انشغالاً كاملاً واحداً فيها. إنه يكتشف بالحدس مباشرة إذا احتوى الكتاب صدقاً عاطفياً، والحقيقة تجاه المناسبة والمكان، وهي الحقيقة التي يبحث عنها. ويخرج لورانس ليشترك في سباق مع ميلفيل، أو دوستويفسكي، يتلمس طريقه معهما ليجد ما هي القوة الأصلية عضلياً وعصبياً وما هو مجرد ترهل. وبالنسبة إليه فإن أوروبا وأمريكا تزخران بالفرص، كذلك الأمر طريقة الحياة الروسية والصقلية، وإتيروسكان المندثرة، وهوبي التي لا تزال على قيد الحياة. ليس هناك حدود لحب اطلاعه، وهو يتكلم جهاراً:

الثقافة الأوروبية ليس لها جذور عند الروس (المرجع السابق، ص 242)

المشكلة مع فيرغا كما هي مع جميع الإيطاليين، لا يبدو أنه يعرف تماماً أين هو. (المرجع السابق، ص272)

ربما من الأسهل أن تحب أمريكا بانفعال عندما تنظر إليها من خلال الجهة الخطأ للمنظار، عبر مياه الأطلسي كله، "كما فعل كوبر" في أغلب الأحيان، أفضل منه عندما تكون هناك مباشرة. (المرجع السابق، ص 318)

إن هذه العبارات غير مهادنة في صراحتها اللاذعة. ويقدم لورانس كلاً منها كأنه يقدم إشكالاً. ولكن هل قال الحقيقة كاملة؟ فهذا قابل للجدال، ولكن درجة اهتمامه وتعاطفه تخوله بوصفه شاهداً متمرساً أن يقول هذه الأشياء.

وتبرهن المقالة التي كتبها لورانس حول رواية فيرغا بعنوان "السيد دون غيزوالدو"(1889) على صفات لورانس ناقداً -على مدى اطّلاعه ودقته

وشعوره تجاه ما هو خاص، بالإضافة إلى صدقه. وتأثر لورانس في البدء برواية "الزوجة الموعودة" "التي تعد إحدى أفضل الروايات التي كتبت وأهمها"، ومع هذا فقد أهملت هذه الرواية من دون أي تبرير مثل بقية قصص فيرغا. واطلع لورانس على تشيخوف، في أثناء قراءته لقصة "الخيالة الريفية"(1885)، ثم اطلع على أوكتاف فيوليت وجيب، وأيضاً على ماتيلدا سيروا. احتاج لورانس إلى كل هذه المراجع لكي تساعده في تعريف فيرغا، وليكشف شخصيته الفنية، ومن ثم لينتقل إلى الحالة التالية: "إن فيرغا صقلي الأصل من إحدى القرى الزراعية النائية في جنوب الجزيرة". وهذا ينطبق على كل شيء وجده غير مقنع في فيرغا: ..."إن الرؤية الكاملة للإنسان قد لا تكون خاصة به كلياً. لكنه هو مصدر كل تحركاته، والدافع الرئيس في هذه التحركات مستعار". لذلك فقد شرع في اعتبار القوة المختزنة في قصة "البيت قرب الشجرة الوردية"(1881) وللتعبير ببساطة عن "المشكلة مع الواقعية"، كما عاناها فيرغا وفلوبير على السواء حيث أنّ الناس في هذه القصة لم ترق إلى المفهوم المأسوي للكاتب. وأخيراً في النصف الثاني من المقال نظر لورانس إلى الوعي الصقلي ضد الوعي الروسي ووصل إلى الرأي التالي:

إن ما نجده في رواية "السيد دون غيزوالدو" هو نقيض ما نجده في رواية "الأخوة كارمازوف". ومن الصعب تصور وجود كاتب غير روسي أكثر من فيرغا، باستثناء هوميروس.

... وتكمن في "غيزوالدو" القدرة والسرعة والحيوية التي يتمتع بها الإغريق، كما تكمن العاطفة والحيوية نفسها تجاه الثروة، والطموح نفسه، والنقص نفسه في الشكوك، والانفتاح الغريب نفسه، دون أن يلزم فيرغا نفسه فعلاً وصراحة بأي شيء

... وهو لا يعطي أيَّة قيمة للعواطف مطلقاً، ولا لأي شيء تقريباً: وبذلك تظهر من جديد سمات إغريقية حقيقية.

وفي كل هذا يتحرك لورانس بثقة من يعرف أوروبا ويعرف أين سيذهب في أدبها من أجل القيام بمقارنات صحيحة. ويوجد هناك أيضاً روائيون آخرون مثل توماس مان الذي يتمتع بمدى مشابه لمدى لورانس. وتكمن أصالة لورانس في طريقة معالجته المباشرة وجرأة ترتيباته المنتظمة. ومرة ثانية فإن كل شيء يتصل باهتمامه المركزي. وبهذه الطريقة فإن هذا الشاعر والروائي المُجِد وأحياناً الناقد النشيط الذي يستنبط نموذجاً من الأدب الغربي، يقوم بتوضيح العلاقة بين المتضادات ويوجه تجربتنا ويجعلها مرهفة الحس.

لقد أشرنا سابقاً إلى اسم إليوت في هذا الجزء من الدراسة. فهو بوصفه ناقداً يعبر دائماً عن عدم ارتياحه: فقد اشتكى ذات مرة أن "الفنان المبدع في إنكلترا يجد نفسه مجبراً أو على الأقل عرضة لإغراء أن يقضي كثيراً من وقته وطاقته في النقد، وقت وجهد يمكن ادخارهما لإتمام عمله الحقيقي: لا لشيء إلاّ لأنه لا يوجد أي شخص آخر يقوم به" (إليوت، عام 1960، ص 46). إن النقد الذي مال إليوت إلى كتابته بيده اليسرى الذي قرأه مرات ومرات دون رغبة منه قد سيطر على العقول الأمريكية والإنكليزية ربما مدة ثلاثة عقود من الزمن. كما فعل باوند فقد حرر إليوت نفسه من العالمين القديم والحديث، ولكن ركز اهتمامه على القديم من الفكر الهندي أكثر من التاريخ الصيني والفن الياباني. وكما فعل لورانس فقد تحول إليوت بشوق إلى أوروبا، على الرغم من أن المرء يمكن أن يقول إنه تحول إلى أوروبا "مختلفة" ومنفتحة على الماضي وفيها دانتي وفيرجيل يشغلان مركزاً لنظام موزون ومنظم على نحوٍ جميل. لقد كان إليوت محظوظاً في تعليمه فقد عاصر هارفارد (في العصر الذهبي) عندما كان يسمع محاضرات لكلٍ من سانتايانا، ورويس، وبابيت، وكيتريدج جميعاً، واستطاع أن يجمع أفكاراً بقيت معه طوال حياته (هاورث، عام 1965، ص 64 -94). وربما كان الشيء الأكثر قيمة الذي قدمته له هارفارد هو مدخل لدراسة دانتي. ومنذ عهد تيكور قبل حوالي مائة سنة كانت دراسات دانتي قوية في هارفارد وتدريس الآداب الرومانسية يندمج معها. وقد كان إليوت في شعره يضع دانتي نصب عينيه منذ البداية. إن الوحدة التي كان يبحث عنها هي ـ وحدة الفكر

والـشعور والـشعر، والميتافيـزيقيا، والفكـر الاجتماعـي، واللاهـوت ــ الـتي استوعبها من دانتي، كما أراد أن يخلف دانتي في شعره الخاص به.

كانـت فكـرة "أوروبـا"، والـتقاء حـضارة العـصور الوسـطى في دانـتي، وحضارتها الحديثة لا تزال بحاجة إلى إعادة اعتبار من خلال رؤيته الخاصة: الـوحدة الـروحية لأوروبـا، استقلالها وتنوعها وقوتها الإبداعية وطاقات أوروبا المتمدنة — اهتم إليوت بكل هذه الأشياء ربما بالقدر الذي يمكن لأمريكي فقط أن يهتم بها، كما كان قلقاً بشأن القرن العشرين. إن مجلته التي احتفظ بها من عام 1922 إلى عام 1939 والتي تدعى "المعيار" حاول من خلالها أن يجعل أوروبا واعية أكثر لنفسها. كما أن المجلة مدينة ببعض الشيء إلى المجلة الفرنسية "المجلة الفرنسية الجديدة"، ربما تدين أكثر إلى مجلة "نيويورك دايل" (المرجع السابق، ص 246). ومن خلال تلك المجلة انعكست اهتمامات إليوت الفكرية وفهمه الخاص لأوروبا (الضيق بعض الشيء) وآماله من أجل إحيائها. لقد كان إليوت معجباً بالفكر الفرنسي وبالشعر الساخر لكل من كوربيه ولافورغ، وكان أيضاً معجباً بشكل كبير بشعر كل من بودلير، وباسكال الذي تلازمه سلاسة الأسلوب. لقد كان ممكناً بالنسبة إليه، بينما لم يكن ذلك ممكناً بالنسبة إلى أي كاتب آخر، أن يقبل حقول المعرفة الفرنسية المميزة التي فرضها - الاهتمام بالشكل، و الحاجة لكي يكون شعره محدداً ولو على حساب التبسيط الخفي، والثقة في الطريقة المنهجية. وبالطبع يبقى إليوت أمريكياً من حيث الجوهر ولكن الكثير من اهتماماته والتعبير عنها كان فرنسياً. لقد كان ريمي دو غورمون في وقت ما أستاذ إليوت في النقد، واستقى إليوت من تشارلز موراس أفكاره السياسية إلى درجة واسعة، كما قاده إيمانه الغريب المفعم بالشك إلى باسكال، الذي كانت كآبته وحماسته المؤلمة، وسخريته وتواضعه هي نفسها صفات إليوت.

إن مخيلة كاتب ينتمي إلى القرن العشرين، إذا كان مناسباً أن نعمم من خلال ثلاثة أمثلة، اثنان منها أمريكيان، تظهر على أنها تركيبية. ويبحث الشعراء الأمريكيون باوند، وإليوت، وستيفنز، وروبرت لويل، من جماعة "التقليدات" على الأقل حتى الآن لامتلاك أشياء من مصادر كانت تعد أجنبية.

إنهم يغلقون المسافات، وشعرهم مضياف وتطبيعي يقبل دخول لفظة من لغة أخرى. إن الأوروبيين لم يكونوا متأخرين عن الأمريكيين، ففي هذا المجال مثلاً ريلكة، الذي استفاد من تجربته في روسيا ثم وجد "مجالاً قاسياً ومفيداً" في باريس أعطاه سر الشكل، وباسترناك الذي أحس بصلات قوية مع ريلكة ومندلشتام، شاعراً بسحر الثقافة اللاتينية واللغة الألمانية أيضاً، وانجذب بروست بقوة إلى راسكين، وجورج إليوت، وييتس الذي كان مديناً لكاتولس، وفيرلين ومالارميه، كما كشف له ذلك آرثر سيمونز (ييتس عام 1955، ص 319)، وجويس بذخيرته الثقافية الواسعة والمتنوعة. وكي نفهم أياً من هؤلاء الكتاب لا يكفي أن ندرس أدبهم الخاص بهم فقط، فهم يجبرون القارئ على أن ينظر إلى خارج البلاد ويعيش في أكثر من ثقافة. ومن أجل تقويمهم تقويماً أدبياً كافياً لا بد من توافر الحس المقارن.

إن النقد في الوقت الحاضر يحتاج إلى أن يثقف نفسه على نهج هؤلاء الشعراء والروائيين. ونحن لدينا أيضاً مثال إدموند ولسون، ومرة أخرى لدينا كاتب أمريكي تدفعه ظروفه إلى حب اطلاع لا ينتهي. إن مشكلة الناقد في هذه الأيام هي أن مؤلفات عدة تثير ملاحظته: إنّ تدفق الأفكار والأحاسيس هنا يجب أن ينظم إلى حد ما. وللخروج من هذه المشكلة هناك طريقة هي الانسحاب إلى الاهتمامات المتخصصة. إنّ تراكمات الكتابات الثانوية - التفسيرات المفصلة، والسير الذاتية، ودراسات الخلفيات - تميل لأن تزيل الحواجز من حول المجالات الضيقة وكلما علمنا المزيد عن كل واحدة على حدة أصبح الأمر محفوفاً بالمخاطر في أثناء الخوض في عدد من هذه الكتابات من أجل الحصول على وجهة نظر عامة. في مأزق كهذا فإن الكتاب المبدعين - شعراء وروائيين. وجدوا طريقهم بشكل طبيعي للانتقال من أدب إلى آخر - ممّا يخولهم أفضل فرصة لكسب منظور جديد. عندما تنتشر أعمال كاتب ما ناضج في النهاية فسوف يبدو أنه حقق في هذه الأعمال نسقاً ضرورياً هو التقدم من مرحلة من التجربة إلى المرحلة التالية. وإذا كان هذا الكاتب شاهداً يمكن الشعور بمرجعيته، الذي يظهر فيه العصر حياً بصورة تامّة، فإن الناقد قد يجد طريقه من خلال

أعماله. إن كثيراً من الدراسات المقارنة أدت إلى تنظيمات تكشف القليل، أو تشير إلى تتبع تيارات لا يمكن أن تفقد غثاثتها. إن هذه الدراسة المقارنة يجب أن تنشط بحاسة من حواس العالم التخيلي الذي يتحرك فيه الكتّاب الأحياء. ومن خلال تعرّف مشكلاتهم والأسباب التي حثتهم على أن يبحثوا عن هذا أو ذاك الكاتب المعاصر أو السالف في بعض أجزاء من الأدب العالمي، ومن خلال شغفٍ كي يتتبعوا خطوات رحلتهم الأصلية. إن النقد، إذا استعملنا المصطلح القديم، يجب أن يكون إبداعياً. وهذا يتطلب النشاط والتوازن. هذه الأشياء يجب أن ترافق الكاتب إلى أرجاء شبه معروفة، وبينما يراها بعينيه أولاً، يحاول الاحتفاظ برؤاها الخاصة في ذهنه.

إن الدارس المثالي للأدب المقارن - الذي من أجله درسنا هؤلاء الكتاب المبدعين بهذه الطريقة سوف يحتاج وقتاً، وصبراً، وإيماناً بتوجهه، كما يحتاج إلى عين مهتمة بالعنصر المحلي والخصوصي، ويحتاج أيضاً إلى وعي السياق التاريخي، وأعتقد اعتقاداً جازماً أنّ الأدب كله واحد وغير قابل للتجزئة. أضف إلى ذلك الإقدام والتحفظ معاً، عليه ألا يدعي كثيراً أو يصرّح بشكل إيجابي جداً، ومع ذلك يجب عليه أن يكون جاهزاً للمخاطرة. ولكن المشكلة الأولى التي تنتظره هي مشكلة النبرة القومية التي سنناقشها في الفصل التالي.

اللهجة القومية والتراث

إن العين والأذن معاً مهمتان في الدراسة المقارنة. فالعين تميز ما يجمع بين أدبين أو أكثر أو بين كاتبين مستقلين أو أكثر. إنها تركز على الأفكار الأساسية والأنساق المتكررة الحدوث، والموضوعات من خلال تطورها. وتمكن القارئ من التحكم بمجال واسع وإيجاد مقولات جديدة. لقد كان نورثرب فراي الناقد الذي قام بالفعل باستخدام جريء وواسع لهذه الملكة. ولكن يجب أن تكون الأذن أيضاً حاضرة لتقوم بدورها. وتتطلب ممارسة هذه الملكة على نحوٍ جيد تدريباً طويلاً متحمساً، لأنها قد تفشل حتى في أدبنا الخاص في الاستجابة بذكاء وعلى النحو المطلوب. وتلتقط الأذن أصداء كاتب ما في كاتب آخر، وتتعلم كيف تفرق النقطة المخالفة لعمل ما عن عمل سبقه، وتميز النبرة القومية، وتكشف عن حضور تراث محلي. لم يسبق أحد إيريك أورباخ في تهذيب الأذن، فهي قد سمحت له أن يحدد الجمهور الذي كتب له عمل ما. واستطاع أورباخ بشكل دقيق أن يظهر النقطة التي عندها تنبثق الأصالة كما في نقاشه حول استخدام دانتي للاصطلاح " أنا لا أجيء من ذاتي" (أورباخ، عام 1957، ص 60 -159). واستطاع أيضاً تتبع الاستمرارية والتغيير معاً من خلال إصغائه إلى النغمة وبيانه لحركة النحو.

حين يقرأ أحدهم لكاتب أجنبي (أتحدث الآن عن العائلة الغربية) ينبغي ألا يجد صعوبة كبيرة في وضعه ضمن تراث عام.. وهنا تخدم العين مع مقولاتها الواضحة. فيبدو الكاتب شاعراً رمزياً أو روائياً ذا أساليب خاصة. وعندما يتم تصنيفه، مهما كان ذلك عاماً - وقد يكون التصنيف عاماً دائما - يمكن فهم الكاتب بقدر ما يسمح التراث الظاهري بذلك. وفي هذا الفصل يجب أن نتقصى

التراث الداخلي، أي الميزة الثابتة وغير المعروفة دائماً بوضوح التي تسري في عروق أدب قومي وتجعله فريداً من نوعه.

توجد هناك مقالة شهيرة تحت عنوان "سمة هوثورن" كتبها إليوت عن هنري جيمز (دوبي، عام 1947، ص 127 -133). ويأتي بعد تلميح أو اثنين من جيمز نفسه، من خلال دراسته عن هوثورن التي نشرت عام 1879، محاولة من إليوت لتعريف "النكهة "التي تظهر جيمز "بوصفه موصلاً إيجابياً لعبقرية إنكلترا الجديدة". ولم يستطع أي كاتب قبل جيمز أن يقيم علاقة شخصية كالتي كانت له مع هوثورن، ولكن إليوت يرفض أن يسمي ذلك تأثيراً من جانب هوثورن. ويتحد هذان القاصان إلى حد ما في حساسيتهما واهتمامهما، وفي مفهومهما عن الوعي المتبادل بين شخصيتهما عن طريق "هوائي حساس" وحسهما الأمريكي الحقيقي بالماضي. كان هوثورن بالنسبة إلى جيمز الحضور الأكثر حيوية بين مجموعة كاملة من الكتاب الذين شعر نحوهم بالقرابة. وشملت إمرسون وثورو ولويل، من الذين تمركزوا في منطقة صغيرة من إنكلترا الجديدة - وضواحي معينة من بوسطن بالإضافة إلى كونكورد، وسالم، وكامبردج، وماساشوسيتس. ولم يستخدم إليوت كلمة "نغمة" ليصف السِّمة التي ميزت ذلك المجتمع .. إنَّ هناك "شيئاً ما"..إنه وقار أسمى ممّا لدى العامة وممّا لدى بعض الإنكليز المعاصرين، كوقار ماثيو أرنولد مثلاً الشخص الأكثر ذكاء والأكثر يقظة، والأفضل ثقافة وتعليماً. لكن يمكن أن تكفي كلمة "نغمة" للتعبير عنها جيداً. ويمكن فهم هذه الميزة على نحو أوضح من خلال صوت هؤلاء الكتاب.

وهذه هي الطريقة التي رأى فيها جيمز هذه الحالة. وبعد أن قال: "إن نوراً ما ينعكس" في صفحات هوثورن "وينبثق من" الحياة الأمريكية، يتابع قوله: "إن القارئ يجب أن يبحث عن صفة هوثورن القومية والمحلية بين أسطر كتابته وفي الشهادة غير المباشرة لنغمته، ولكنته، ومزاجه، وإغفالاته، وإخماداته لأموره الخاصة" (جيمز، عام 1879، ص 124). وبعد سنوات عديدة ربط جيمز في عمله "ملاحظات ابن وأخ" بين تاريخ وفاة كل من هوثورن ولنكولن على الرغم من عدم التباعد الكبير بين تاريخ موتهما. كان ذلك، عندما وصلت الحرب

الأهلية إلى نهايتها المنتصرة، وشعر عندها جيمز "بظهور وطني كبير". وربما فقدان شخصيتين أمريكيتين فريدتين في تلك الأيام كشف له كما لم يكشف له أي شيء آخر شعوره الخاص تجاه أمريكا. مات هوثورن عندما كان جيمز قد اكتسب "لأول مرة الإحساس المرهف الكامل لعمل جميل من أعمال كاتبنا الرومانسي" (جيمز، عام 1956، ص 478). وهذا ما أكسبه اعترافاً بدا أنه أفسح المجال لإبراز موهبته الخاصة. لقد وجد في عمل هوثورن:

كان كل شيء مفعماً بنغمة، نغمة النثر الكامل والنادر... وكانت النغمة في جمالها -على الأقل بالنسبة إليّ— كانت أمريكية إلى درجة تدعو إلى التقدير، والذي أثبت إلى أي حد من المفيد التطرُّق إلى مسألة أمريكية بيد أمريكية: الإنجاز الذي يتضمن كما بدا "أكثر الخلق سعادةً". وبالنسبة إلى الخُلق فقد كان ممكناً أن يصبح الأمريكي فناناً، أحد أروع المميزين دون الخروج عن الأخلاق، وهذا ما أحببت قوله: وبالفعل كما لو أن هوثورن أصبح فنانا أمريكياً بما فيه الكفاية، بسعادة الفنان الذي في داخله لم يفقد أي شيء، ولم يشك في أي شيء، ولذلك لم يؤثر فيه الجو المحيط عندما احتواه (المرجع السابق، ص480).

فالكاتب الذي يدرك، كما فعل جيمز، عام 1864، أنه ليس بحاجة إلى "الانطلاق خارجاً" لأن إلهامه قد حقق توازناً نادراً أو ربما قصير الأمد. إنه يستوحي كل شيء من "الجو المحيط" به - فهناك لحظات قليلة في التاريخ يكون فيها الجو في مكان خاص مستتراً جداً ليكتسب شهرة قوية مثل تلك التي في إنكلترا الجديدة أيام هوثورن. ففي مثل تلك اللحظات نجد الثقافة المحلية الكاملة والكافية. إنها تسمح للكاتب أن يعالج قضايا المكان والزمان بطريقة جدية. ولأن المجتمع، مهما كان ريفياً وغير متعاطف مع الكاتب، فهو لا يفتقر إلى الثبات والاعتماد على النفس، ومن ثَمَّ فإن الحياة التي تسير هناك ستدعم فنه، حتى إن كان ذلك بشكل مقتضب تماماً كما حدث مع هوثورن.

وَسَيَفي التراث الداخلي هنا كثيراً بالغرض. ويتجلى ذلك في قضية إملي ديكنسون التي أشار إليها الناقد آلان تيت. "الآنسة ديكنسون كانت ناسكة لكن

شِعرها كان غنياً بالتجربة العميقة المتنوعة" (سوول، عام1963، ص 19). ويتساءل تيت: "من أين حصلت عليها" مستبعداً الآراء السطحية لبعض كتاب السيرة الذاتية التي تُخضع كل شيء لتفسير المعاناة بسبب حب غير متبادل، ويجيب أيضاً: إن تجربتها متولدة من حالتها الخاصة. ولكن ذلك يشير ضمناً إلى التركيبة الكاملة للواقع الداخلي الذي كان يشكل البنية الاجتماعية والدينية لإنكلترا الجديدة. فإملي ديكنسون التي عاشت في أمهرست، قريباً جداً من نورثامبتون حيث كان جونثان ادواردز قبلها بأكثر من قرن تقريباً قد أثار الحركة التطهيرية وأجج لهيبها، ولكن إملي لا يمكن أن تخطئ في التعامل مع تراثها. إن صورة العالم التي ستشكلها إملي ستبرز تحت تأثير هذا التراث "لأنني أرى كل شيء من خلال إنكلترا الجديدة". مع ذلك فإن اللغة التي أوصلتها إلى أكثر من منتصف الطريق في كل اكتشاف حققته في القصائد والرسائل لم تكن تعرف حدوداً لها. لقد تعلمت التعبير عن الحقيقة المحلية المناسبة من خلال الاصطلاحات التي صاغتها التجربة الأمريكية من اللغة الإنكليزية. ويكمن وراء "فقهها اللغوي" الاستخدام الواسع والمتنوع للمفردات الإنكليزية، التي تحمل في طياتها حضارة أكثر عراقة من حضارتها. لكن طراز اللغة الذي استخدمته كان أمريكياً بكل اعتزاز، وكان مرجعها اللغوي "معجم وبستر الأمريكي" (في طبعة عام 1847).

إن الرؤية من خلال إنكلترا الجديدة تفرض الحاجة إلى أسلوب معين، وصل لدى إملي حتى الكمال. وهذا يتطلب أن تكون النغمة في معظم الأحيان منخفضة على نحو مدروس، مع عدم الثقة بالإنشاء، وأن يبقى انتقاء الكلمات مريحاً ودقيقاً، وأن يتحرك التهكم باستمرار داخل الحوار وخارجه، وأن يحمل المعنى ميلاً معيناً ": قل الحقيقة كاملة ولكن قلها بإدراك". ويجب أن نصغي إلى صوت إملي ديكنسون بعناية واهتمام. فمشاعرها صريحة على الرغم من أنها كثيراً ما تعبر عنها بشكل غير مباشر. لهذا فهي تعتمد مثلها مثل شاعر آخر من إنكلترا الجديدة هو روبرت فروست على حساسيتنا تجاه النغمة. فإذا فقدت تلك النغمة فإنك ستفقد قصد الشاعرة.

و كما هي حال فروست، فالمعنى لديها غير مريح. وحسب كلمات ألان تيت فإن إملي ديكنسون "تحرز تفوقاً على الخبرة والتجربة وذلك من خلال مواجهة أقصى معانيها الضمنية"، التي كانت أيضاً طريقة سلفها جوناثان إدواردز. فهي تقبل الصراع بين الطبيعة الرهيبة والمبهجة في قوتها وبين اللاهوت التطهيري، وتحرض هذه المتضادات ضد بعضها في شعرها. ومن هنا ينشأ التفاعل بين "التجريد والإحساس" لديها، كما يظهر شعور معبر بوضوح عن الازدواجية في لغتها الإنكليزية التي تتوافق مع الازدواجية في تفكيرها الخاص. وهي تستخدم بطريقة شكسبيرية "العنصر اللاتيني للأفكار والعنصر السكسوني للفهم". وقد ظهرت إملي ديكنسون في وقت كانت فيه التطهيرية تفقد سلطتها على عقول الأمريكيين. ولكن الثقافة التطهيرية بأكملها، كما يشرح تيت، كان ما يزال بإمكانها أن تمنح "الشكل والاستقرار لفهمها الجديد للعالم": لقد كانت "معرفة غير مقصودة جاءت متزامنة مع نبض حياتها".

لم يكن أمام إملي ديكنسون أي عائق يمنعها من الكتابة بوصفها أديبة أمريكية ومن الرؤية من خلال إنكلترا الجديدة وكان يسود مجتمعها اعتقاد: أنها تستطيع أن تعبر دون أي تفسير للعاطفة أنّ "قلب أمهرست كان طيباً ودافئاً وكاملاً وثابتاً"، ولم تتزعزع ثقة أمهرست (التي تمثلها شخصية والدها المتسلط) حتى بالحرب الأهلية. أما إيقاع الحياة في أمهرست فقد استمر دون تغير، وبالنسبة إلى قلة من الناس ربما إلى المنشقين فقط الذين ارتبطوا بإملي، كانت التغييرات والثورات القادمة واضحة وجلية. وإن ما قاله إليوت بخصوص التراث، عندما يكون المجتمع متحداً وغير مجزأ، بأنه "لا يمكن توريثه وإذا أردته يجب أن تحرزه بجهد كبير" (إليوت، 1960، ص 49) يغدو كلاماً من دون أي معنى. ولكن الحالة تكون مختلفة تماماً عندما يتعرض المجتمع إلى ثقافة أكثر قوة من الخارج. ويصبح الشاعر هو ماكديارمد الذي أراد استعادة الاصطلاح الأصلي في الشعر الإسكتلندي "مثالاً مهجوراً بائساً ومعزولاً"، إذا أردنا أن نقتبس كلمات جون سبيرس (عام 1962، ص 153). وحتى الشاعر الإسكتلندي الأخير بيرنز الذي يُعتقد أنه وطني صادق، كان يفتقد إحساس الأوروبي الرفيع لشاعر مثل دنبار

في أواخر العصور الوسطى. لهذا عندما أطلق ماكديارميد شعاره "لا لبيرنز — نعم لدنبار" كان يُحَمّل نفسه مهمة مستحيلة. فقد بقيت اللغة الإسكتلندية مسحوقة من قبل رجال مثل بوزويل الذي كانت إحدى أمنياته أن يتكلم لغة إنكليزية صحيحة لا تشوبها تعبيرات ومصطلحات إسكتلندية. وكما يقول سبيرس بحق "فلقد دمرت حياة تقليدية مميزة" مع تدمير اللغة. فمن العبث الافتراض بأن اللغة الشعرية الإسكتلندية الحية يمكن تجميعها من الزوايا البعيدة والمعاجم القديمة. إذ ليس هناك أي خيار اليوم أمام الشاعر الإسكتلندي إلا أن يكتب بالإنكليزية. على أي حال هناك مثال ييتس في كونه مشجعاً لسبيرس. لم يشك سبيرس مطلقاً بأن النغمة القومية ستستمر إذا "امتلك الكاتب صدق العبقري" (المرجع السابق، ص 160). فإن أيَّة محاولة مقصورة لتحقيق "نزعة إسكتلندية" ستفسد ذلك الصدق. وبعد هذا كله فإن دينبار الذي لم يوجد شاعر إسكتلندي أكثر تميزاً منه، لم يكن "هدفه الأولي والمقصود على هذا الشكل". لقد انسحب إلى "المركزالأوروبي" وأصبح قومياً نتيجة استغراقه في هذه القضية الكبيرة (المرجع السابق، عام 1962، ص 54).

وقد أفصح ييتس عن مشكلته، كما في مواضع عديدة، في مقالته "الشعر والتراث" (عام 1907). التي يحدد فيها رأيه الشخصي حول كتابة الشعر الإيرلندي تحديداً باللغة الإنكليزية. ويجب أن يكون لهذا الشعر "إيقاع أكثرُ رقةً وشكل أكثر تناسقاً" مما كان قد حققه أسلافه الإيرلنديون. كان علينا أن نتذكر دائماً بعض الأفكار المتحمسة والمواقف الفكرية السامية التي كانت هي الأمة نفسها... (ييتس، عام 1961، ص 248). وهكذا فإن الشاعر الإيرلندي الذي يستخدم اللغة الإنكليزية كان يواجه صعوبة مضاعفة. عبر عن الجزء الأول من الصعوبة ستيفن ديدالوس في رواية جويس "صورة الفنان في شبابه" بشكل بلاغي إلى حد ما. وكان يتحدث مع كاهن إنكليزي وهذا ما سبَّب له:

اكتئاباً شديداً لأن هذا الكاهن الذي كان يتحدث إليه كان من مواطني بن جونسون. وكان ديدالوس يفكر: إن اللغة التي تحادثنا بها هي لغته هو قبل أن تكون لغتي. كم هي مختلفة كلمات: بيت، مسيح، خمر، سيد، عندما ينطق

هو بها وعندما أنطق أنا بها. فأنا لا أستطيع كتابتها أو لفظها دون أن تضطرب روحي. إن لغته المألوفة جداً والغريبة جداً ستظل بالنسبة إليّ دائماً لغة مكتسبة. فأنا لم أضع أو أتقبل كلماتها. إن صوتي يوقفها عند حدها. وروحي ترتجف تحت ظل لغته (جويس، عام 1963، ص 189).

يشكو الكاثوليكي والكلتي هنا كما هي حال الإيرلندي الأصلي الذي كان قد حرم من إرثه. وقد حصل ييتس الذي هو من السلالة البروتستانتية والإنكليزية على حقوقه عبر اللغة وبشيء من المعاناة استطاع أن يجد تراثه، الذي هو تراث "غولد سميث وبيرك، وسويفت وأسقف كلوين"، (الحكماء السبعة) الذين عاشوا "ذلك القرن الإيرلندي الذي نجا من الظلام والفوضى" (ييتس، 1964، ص 213). ولكن كان هناك دائما قلق واضطراب في ثنايا عقل ييتس حتى ربما "اضطراب الروح" مثل ذلك الذي شعر به ديدالوس لأنه أراد أن يتواصل مع إيرلندا تواصلاً من نوع آخر. ولقد قدم كتاب جويس صورة عن إيرلندا هذه من خلال شخصية "ديفين الطالب الفلاح"، الذي أصبح صديق ستيفين " وعلمته مربيته اللغة الإيرلندية وصاغت مخيلته البدائية الجلفة من خلال الأضواء المتكسرة للأسطورة الإيرلندية" (جويس، 1963، ص 180).

وكان هذا المظهر الآخر للصعوبة هو الذي جعل الحياة معقدة على الأغلب بالنسبة إلى ييتس منذ البداية. كما كانت القومية الإيرلندية —انفعالية وضيقة الأفق ومذهبية - تسد الطريق أمامه وتُظهر عدم الثقة بالمخيلة الحرة، وسعت إلى إحاطته وتقييده في كل مناسبة كما فعلت بكاتب كان واحدا من الأوائل الذين عرفوا بكونهم مواطنين مخلصين وهو جون ميلنغتون سينج: "كل الماضي قد تحول إلى ميلودراما مع إيرلندا لبطل وشاعر لا يلام ..." وهدفت الحركة الإيرلندية الشابة إلى "إقامة أمة موحدة بعقيدة سياسية فقط، وفن نافع، وأدب مساعد وجذاب" (ييتس، عام 1955، ص 6 -204). إن التراث الذي أرادت أن تفرضه تلك الحركة كان أحادي الجانب وغير واقعي ومحكوماً عليه بالعقم.

علم ييتس ما الذي سوف يحل محلها. ومثل بقية الشعراء، لقد "وجد رموز تعبيره في إيرلندا"، ولكنه فعل ذلك "بينما كان يرى كل شيء في ضوء الأدب الأوروبي" (ييتس، عام 1961، ص 248). ويمكن أن يكون قد أرشد سينج إلى جزر آران وإلى عالم فلاحين يكاد يندثر، لكن مخيلته كانت إنكليزية المولد، ومدنية ومعقدة. ووجد بشكل تدريجي طريقه إلى الثقافة الأنجلو -إيرلندية ثقافة سويفت وبيركلي التي ازدهرت في زمانهم كعصر نهضة متأخر قادم إلى إيرلندا. ويمكن أن يكون ييتس قد اضطر إلى المبالغة، مثل الطالب في مسرحيته " الكلمات على حافة النافذة". ولكن غريزته كانت صحيحة بالتأكيد عندما كشفت له نبرة سويفت في كتابات أوليري، أو تيلور، أو الخطاب الجماهيري لسياسيِّينا... وهذه الغريزة تجاه أشياء قريبة ولكنها مخبأة، هي في الحقيقة عودة إلى منابع قوتنا ولذلك جاءت كمطالبة للتحقق في المستقبل. (ييتس، عام 1964، ص 214). وقد وجد الرجال الإيرلنديون في القرن الثامن عشر الذين أعجب ييتس بهم في إنكلترا "الضد الذي حرك فكرهم باتجاه تعبير واضح كل الوضوح" (ييتس، عام1961، ص 402). وجلب ييتس اللهجة الإيرلندية غير المتكلفة إلى شعره، الشعر الذي يمكن أن يكون صادقا:

إلى صخرة كلير الباردة وصخرة غالوي وشجر الزعرور،
إلى ذلك اللون الكالح وذلك الخط الرهيف
ذلك هو نظامنا الخفي...
"في ذكرى ميجر روبرت جريجوري".

وقد أنجز ذلك بمقارنته بالنموذج الشعري الإنكليزي وعبر نظرة صحيحة. واستخدم في قصيدة "عودة لزيارة الصالة الفنية في البلدية" صورة كانت تسعده كثيراً - لا يستطيع أي ثعلب أن يخطئ الجحر الذي مسحه حيوان الغرير - وبدون شك أسعدته كونه استطاع رسمها.... "منطلقاً من أدموند سبنسر واللسان العامي". ويشير السطر الأخير إلى ثنائية السلف في لغة الشعر لدى ييتس.

ومن خلال إلقاء نظرة على هوثورن وإملي ديكنسون وعلى معضلات ماكديارميد وييتس، آمل أن أكون قد أظهرت السبل التي تجعل لهجة قومية مهيأة للدخول في لغة أصبحت ما فوق قومية. ويجب الآن أن ندرس فكرة التراث بدقة أكثر. وقد تم ذكر بعض الإشارات من قبل في الصفحات السابقة ولكن واحدة منها قد تحتاج إلى معالجة أكثر. ويظهر التراث للأذن من خلال نغمة معينة، نغمة لا يميزها الأجنبي دائماً. عندما تستمر النغمة في الحياة عبر العديد من التغيرات التاريخية فمن المأمون أن نستنتج أن شيئا ما مثل الهوية الروحية قد استمر أيضاً. أن نتكلم عن "شخصية قومية" قد يكون مضللاً، وبالفعل قد تفسح الرواية المجال أمام رواية أخرى (دون السماح لأي نغمات أعلى غامضة) - أي مقولة لورانس (روح المكان). ستحيا عبقرية اللغة إثر تغيير اجتماعي وليس بعد النقل. وتعتمد نغمتها الأصلية على المكان حيث يتم التحدث بها، وعلى الوسط الطبيعي الذي لا يقل أهمية عن الوسط الإنساني. وقد كتب باسترناك مشهدا يتناغم مع عمل شاعر خاص، والصيف مع ليرمونتوف، والإوز والثلج مع بوشكين، كما عنون ستيفنز إحدى قصائده الأخيرة (يجب أن تعكس الأسطورة الطبيعة من حولها). سيبدو أن التراث الداخلي يحتاج إلى قاعدة محلية، ولا يمكن أن يعود بسهولة إلى مرحلة ما قبل اكتساب ذلك، فعلى سبيل المثال لا يمكن لشكسبير، شاعر إنكلترا إذا توقفت أعماله عن كونها كاثوليكية وقروسطية، أن يتواصل مع الأمريكي اليوم مباشرة مثلما يتواصل وولت ويتمان من لونغ آيلند في القرن التاسع عشر، أو ميلفيل من نيويورك في القرن التاسع عشر. يمكن أن نتذكر هنا المرثاة التي كتبها روبرت لويل عن ابن عمه الذي فُقِد في البحر، التي عنوانها "مقبرة الصاحبيّ في نانتكيت" على غرار مرثاة ميلتون "ليسيداس". وكانت تتألف أصلاً من 194 بيتاً بينما تتألف مرثاة ميلتون من 193 بيتاً. إن البحر والإيقاع في كلتا القصيدتين متشابهان، وبعض الأبيات يحمل نبرة كلمات ميلتون. إن تشابهاً كبيراً في الفكرة أدى إلى هذا التقارب. ومع ذلك فإن قصيدة لويل وردت من خلال توارد مع قصيدة ميلتون ليس أكثر. وينتمي الحضور الحقيقي فيها إلى منطقة إنكلترا الجديدة، التي منها أخذ ثورو في عمله "رأس كاد"

(1865) وصف سفينة مهاجرين محطمة ووصف فتاة غارقة، ومنها أرسل ميلفيل سفينته بيكواد في رحلتها لاصطياد الحوت الأبيض في نانتكت (ستيبلز، عام 1962، ص45 -46، 101 -103). ولا يستطيع شاعر أمريكي أن يتجاهل الأصوات الأقوى في تراثه الخاص، وحتى ت.س. إليوت، الذي ادّعى مرة أن الأمريكي هو الوحيد الذي يمكن أن يكون أوروبياً حقيقياً (ديوبي، عام 1947، ص 124) يرتد إلى "العصا الذهبية المنحنية ورائحة البحر المفقود"، وإلى طيور السُّمان في إنكلترا الجديدة ونهر الميسيسبي، وتقدم كل هذه الإسنادات الدليل على مواقف أمريكية متأصلة والتي تعبر عن عبقرية أمريكية.

إن "روح المكان"، هي حقيقة بالنسبة إلى المخيلة الشعرية، ويتكلم التراث بوضوح أكثر من خلال العنصر المحلي. فقد كتبت أنا أخماتوفا في الخمسينات من عمرها أبيات تقديراً لشاعر ظلت تعترف به "معلمّاً"، هو أنوكينتي أنينسكي. ولا يربط بينها وبينه مزاج وحزن مشترك فحسب، بل أيضاً المكان الخاص، تسارسكو سيلو(حالياً بوشكين)، بقصورها وتماثيلها وأشجار الزيزفون فيها. وهنا كما تذكر في إحدى قصائدها الأولى "صبي داكن اللون تاه في الأزقة"، فقد أسقط بوشكين في أيام دراسته هناك قبعته ذات الزوايا الثلاث "ومجلداً بالياً من كثرة الاستعمال". إن شخصية أخماتوفا الشعرية، برقتها و قوتها وضبط النفس الذي مكنّها من أن تسيطر على المعاناة، بدت كأنها صيغت من خلال تراث تسارسكو وبطرسبورغ. إن نغمتها الخاصة لا تتوافق مع بوشكين فحسب بل مع سلفه، ديرزافين، شاعر البلاط أيام الإمبراطورة كاترين، ومن خلال هذه النغمة يمكن أن نسمع صيحة دستويفسكي الحقيقية. بالنسبة إليها كان ممكناً في نهاية الحرب العالمية الثانية أن ترى لينغراد برهة:

كأنها أثر حجري قديم

ليس من الدرجة الأولى لكنه محتشم تماماً

وبإمكان المرء أن يفترض أنه من السبعينيات،

وتستعيد المدينة طابعها الروسي أيام دوستويفسكي. ويلاحظ شاعر آخر من سانت بطرسبرغ. وهو ماندلشتام مرة بأنها تعلمت دقتها النفسية من الرواية الروسية، وبشكل خاص من دوستويفسكي. فقد سار محور حياتها الإبداعية من خلال تسارسكو وبتروغراد، ماراً ببوشكين ودوستويفسكي وأنينسكي. لقد أصبحت غير منفصلة عن لينغراد ومؤلفيها الكلاسيكيين:

ظلـي على جدرانـك
وصورتي في أقنيتك

لقد كتب ليونيل تريلنغ: "... ليس بالإمكان أن نفهم شخصاً يقف وراء ثقافته. أدخلته ثقافته إلى حيز الوجود في كل مجال، ماعدا المادي منه، وقد منحته مقولاته وعاداته الفكرية ومدى شعوره، واصطلاحاته ونبرات كلامه (عام 1966، ص 11). وهذه الثقافة –كما أحاول أن أظهر – لا يمكن أن تنفصل عن بيئتها. إذ يحقق الكاتب توازنه، ويدخل في الاستحواذ الكامل لهويته، عندما يكتشف تلك الثقافة حتى الأعماق ويجد فيها المنابع التي تؤازره وتؤيده. ويعدّ أنطونيو ماتشادو من قبل الكثيرين شاعر إسبانيا الأول في الأزمنة الحديثة، فقد وجد هذا الشاعر منبعاً في قصيدة "كوبلاس" من القرن الخامس عشر لجورج مانريك:

حياتنا هي الأنهار
التي تسير صوب البحر
الذي هو الموت...

هذ الأبيات عن مجرى الحياة الذي لا يرحم تجاه الموت، والتي شرحها في قصيدة غنائية قصيرة:

بين شـعرائي
مانريك يملك محرابـاً

أعطت لشعره الخاص صوته العميق الأساسي. واستطاع لويس سيرنودا أن يتبين إيقاعات مانريك في قصائد ماتشادو "تأملات ريفية"، و"قصيدة يوم"؛ وأكد أنه كان بالنسبة إلى ماتشادو (الشاعر الإسباني الأكثر إعجاباً). وتعتمد هذه العلاقة مع مانريك على شعور خاص تجاه اللهجة القشتالية وقبولاً للطبيعة القشتالية، التي كان لها بالنسبة إلى ماتشادو بعض المزايا غير الغريبة عن (أول كتب موسى الذي يدعى "سفر التكوين"). وقد كانت اللهجة القشتالية "اللغة الملكية" في بلده، كما بجل "قشتالة التي صنعت إسبانيا"، ولكن ماتشادو نفسه مثله مثل الكثيرين جداً من الشعراء الإسبان في هذا العصر كان أندلسياً ولم يكن قشتالياً. إن أفضل شعره كما يؤكد سيرنودا أتى من كونه الأخير، وقد رآه جوان رامون جيمنيز "تلميذاً مرهف الذوق لبيكوير" وهو أيضاً شاعر أندلسي. وأحب ماتشادو في عمل بيكوير صفاء الشكل ووضوحه، والطريقة التي يتحرك فيها "على هامش المنطق"، لقد كان "شعره أصيلاً" مع جدل مفهوم خاص به. وكان واعياً تماماً أن النغمة والإحساس الأندلسي يختلفان عن النغمة والشعور القشتالي. إن مراجعته لشاعر ملقا مورنيو فيلا يحدد العنصر الأندلسي كما ظهر في "توازن... بين الحدسي والمفهومي" وبين "إحساس الشاعر والصور الباردة للأشياء". هنا إذن يكمن الإحساس الأول وذلك الخاص بماتشادو مثله مثل إحساس الشاعر الذي يصفه. وبالنسبة إليه، فإن إضافة قشتالة جعلته أكثر استجابة للتراث الإسباني كله.

ويبرز في هذه الأمثلة حقيقة واحدة: علاقة البنوة بين الكاتب ولغته، وكما خصته لغته الأم بنوعية فكره وإحساسه. ويمكنه أن يوسع إمكانياتها هنا وهناك، ولكن عندما تتحقق اللغة في الأدب، وعندما تحدث "اللحظة الشكسبيرية"، يتم ضبط الشعور والإحساس والفكر بطرق كثيرة جداً ومحددة. يخبرنا باسترناك – غالباً ما يقتبس هذا المقطع –، كيف يحدث في عملية كتابة الشعر تحويل مفاجئ للقوى. (باسترناك، عام1958، ص391). وتأخذ اللغة نفسها عن الشاعر، فتصيغ أفكاره وكلامه، ويبدأ بأن يشعر بنفسه ممهداً لشيء يسعى ذاته لتحقيق أهدافه الخاصة. ربما تعني حالة الإلهام أكثر من أي شيء آخر تمتلكه

اللغـة. ويحـرز الـشاعر حـرية وشـجاعة خارقة في التعبير، مثله مثل اللغة التي تبدأ بخلـق انـسجامها الخاص "كنسر يُظهر قوة شبابه تدريجياً". ففي مثل هذه اللحظات يحـدث تجديـد للنظـرات القديمـة المتعلقة باللغة. إعادة تأهيل الذاكرة التي تحضر في الكلمـات، وعـندما يـستخدم اللغـة شـاعرٌ كهـذا، فإنـه يـتجاوز قدراتـه الخاصـة ولكنه لا يتجاوز القدرات الموروثة في اللغة.

ويمكـن أن يقـال إنه بينما تتعلم لغات العالم اليوم من بعضها دوماً وتتلاقى في خـبرة مـشتركة، فإنهـا تـصر علـى نحو غيور على تفردها. ويمكن أن تقبل اللغة الأم بأبـناء مـن زوج آخـر، مـثل جوزيـف كونـراد الطـارئ، ولكـن يجـب أن تُعـدّ حالـة خاصـة بالنـسبة إليـنا. وبطرق معينة أحياناً يتعذر التفاهم معه. وعلى عاتقها تقـع مهمـة الحفـاظ علـى ذاتـنا، وعلـى التوكـيدات والاحتياطـي الذاتـي، كما أن خـصوصية الفرد تتحدد من خلال علاقته الحميمة باللغة. وليس هناك أجنبي أبداً يـستطيع أن يـتغلغل إلى أعمـاق اللغـة، لكنه يمكن أن يتعلم الاطلاع على صيغها المميـزة ويفهـم إيقاعاتها. ويجب أن يقبل دارس الأدب المقارن بأن هناك عتبة يجب أن يـتوقف عـندها. وسيـستمد نـصف الإغـراء في عمله من الإحساس المتزايد بأن الحالـة المفردة القائمة في حد ذاتها والطريقة المميزة الخاصة هي التي تمنح كل أدب جماله وسره الخاص به.

عقل أوروبـــا

ليس من أدب يقف وحده كاملاً. وهذا صحيح على نحو خاص فيما يتعلق بأوروبا وما تفرع عنها، أي الأمريكيتين. فهناك تراث كبير يغدو مرئياً وراء كل أدب على حدة: نراه يشارك في ثقافة بينه وبينها افتراضات مشتركة - مع أن تلك الأخيرة أصبحت ضئيلة في أيامنا هذه. ولقد عرفت أوروبا عموماً تنافراً داخلياً، وذلك مع أنها عبر قرون حاولت أن تحتضن دائماً حضارة واحدة من حيث الأساس من المحيط الأطلسي وحتى جبال الأورال. وهناك اختلافات واضحة، ومهمة جداً، بين الأشكال الغربية والأشكال الشرقية من تلك الحضارة، التي تطورت نتيجة لانقسام الإمبراطورية الرومانية والكنيسة المسيحية إلى قسمين. هذا ليس مهماً كثيراً، فإن قليلاً من الناس يختلف بشأن مصطلحات مثل مصطلح إليوت "فكر أوروبا"، أو مصطلح بول هازارد "الضمير الأوروبي"، مع أن هذين المصطلحين يركزان بصورة رئيسة على أوروبا الغربية. فقد وجد هناك مجتمع حقيقي وفكر وشعور واحد، على الرغم من التناقضات كلها. فمنذ أيام شيشرون وحتى مئة السنة الأخيرة تقريباً قام الأدب بتوصيف أشكال السلوك بالنسبة إلى المسيحيين والإنسانيين على حد سواء. فقد رعى كرامة الأدب رجال من أمثال بن جونسون، وصامويل جونسون: فقد شعر هؤلاء أن المجتمع مدين للباحث والأديب، ليس أقل أبداً مما يدين لرجل الكهنوت، بمفهوم عن ذاته الحقيقية. وكما تحدث ماثيو أرنولد فيما بعد منطلقاً من الاعتقاد نفسه، مع أن الأدب كان قد فقد مكانته في تلك الحقبة.

كي يكون مثل أعلى مشترك قويّ التأثير حقيقةً يجب أن يستند إلى كيان كبير من الأفكار والمواقف التي لا خلاف حولها. وعندما كان أرنولد يتحدث عن المدينية، وعن الذكاء المتجمع في المركز، وعن النقد بوصفه واسطة كبيرة في

عملية الإنجاز الحضاري وعاملاً لتصحيح الفكر المتداعي والأنانية المفرطة، كان يفترض أن التعليم يعني الآداب الإنسانية. وهذا لا يتفق مع آراء ت. هـ هكسلي وكثير من الذين يعيشون "في عالم حديث كعالم الولايات المتحدة الأمريكية". فقد كان أرنولد على أية حال، يصر على أنه إذا لم يكن هناك بد من الاختيار بين الآداب ذات النزعة الإنسانية والعلوم الطبيعية، فإن أولئك الذين لم يوهبوا "مؤهلات استثنائية وقوية لدراسة الطبيعة" يجب أن يعودوا إلى الحقل القديم: فإن الآداب سوف تستحضر كيانها في كثير من النقاط، وستجعل هذه النقاط تعيش أكثر" (أرنولد، عام 1889، ص 129). ونستطيع أن نرى الآن أن أرنولد كان يتوجه إلى مرجعية كان لديها فقط بضع عقود من الزمن كي تعيش قبل أن تنهار كلها. إن الثقة بالآداب ذات النزعة الإنسانية التي أفصح عنها أرنولد بشجاعة كان خلفها قرون عديدة من التعليم بالأدبين الكلاسيكيين الإغريقي والروماني، بالإضافة إلى الكتب العبرية. وهذا ما جعل من الممكن له، وأكثر من أي شيء آخر، أن يصرح عن مثاله، "نقد ينظر إلى أوروبا على أنها وجود له أهداف فكرية وروحية، اتحاد كبير، مصيره أن يقوم بفعل مشترك يعمل باتجاه نتيجة نهائية مشتركة، يؤلف كيانه أشخاص، يملكون في جاهزيتهم، معرفة بالعصور الإغريقية والرومانية والشرقية القديمة، وببعضهم الآخر (أرنولد، عام 1865، ص 39). وقد بدا واضحاً من ملاحظاته الأولية في مقالة عن تولستوي أن ذلك الاتحاد لم يكن مقصوراً على أوروبا الغربية وحدها:

لقد مات الروائيون الإنكليز المشهورون، ولم يتركوا وراءهم أخلافاً يتمتعون بميزات الشهرة التي كانت لهم. لهذا، فإن الرواية الإنكليزية لم ترث الطراز الرائج الذي فقدته الرواية الفرنسية. إنها رواية بلد جديد على الأدب، أو بلد على أية حال لم يكن ينظر إليه الجمهور العام للقراء نظرة اعتبار حتى وقت متأخر: إنها رواية روسيا. تمتلك الرواية الروسية الآن الطراز الرائج، وتستحق أن تمتلكه. وإذا حافظ النتاج الأدبي الجديد على هذا الطراز وعززه، فإننا سنتعلم اللغة الروسية جميعاً. (أرنولد، عام 1888، ص 254).

ولكـن حين وسـع أرنـولد نظـرته ليشمل أداب لغـة غـير معـروفة، فإنه كان يدعـو إلى المعـايير الـتي كـان يعمل وفقها الباحثون الكلاسيكيون، والإنسانيون، والمؤمنون بالتراث الأوروبي.

إن ذلـك الـتراث يـضعف في أيامـنا هـذه على نحو بيِّن. فقليل منا يعرف الآن الكتاب المقـدس. ولـو بنصف الجدية الـتي كـان أجـدادنا يعـرفونه، والذين كانوا يـصغون إلـيه بانـتظام في الكـنائس والأبرشـيات وفي الـصلوات العائلية. وقليل منا مـازال يعـرف الأعمـال الأدبـية الكلاسـيكية، أو يقـرؤها بمـتعة إلا مـن خـلال الترجمـات. إن الدراسات الكلاسيكية تقلصت لتصبح مجرد فرع من فروع التعلم الكـثيرة، وحتـى فـرع ذابـل نـوعاً ما، وبينما أخذت دراسة الأدب عموماً (والتي كانـت أيـام أرنـولد تفـترض وجـود جوهـر كلاسـيكي) تفقـد مكانـتها تدريجياً، وتظهـر لأنـاس كـثيرين أنهـا أقـل أهمـية مـن الـتاريخ، والعلـوم السياسية، وعلم الاجـتماع، وعلـم الـنفس. "إن أزمـة العلـوم الإنسانية المزعومة" تبرز بوضوح من خـلال المـصيبة الـتي تعانـي مـنها الدراسـات الكلاسـيكية. إن تقلـصها المـستمر يستدعي دفاعاً عن الإنكليزية بوصفها الحصن الأخير، أي القاعدة التي سيخرج منها نقـد كالـذي رغـب فيه أرنـولد لـيهاجم ويعيد فتح هـذا الحقـل مـن جديـد. وسأعود لمناقشة هذا الموضوع في الفصل الخامس.

إنـك لـن تستطيع التعمق في الدراسة المقارنة دون الشعور بالحاجة إلى إعادة ذلـك الـبعد الـضائع. إن الـشيء الـذي أعطـى لأرنـولد مـرجعيته كناقد، مانحاً إياه مـنظوراً واسـعاً ومتـصلاً هـو تآلفـه مع الماضي الأوروبي — وبمزيد من الدقة، مع ماضـي البحـر الأبـيض المتوسـط. فالديانـة الـيهودية، والأسـطورة والفلـسفة الإغـريقيتان، واللَّباقة اللاتينية، وكـل هـذه أكسبت العقـل نـسيجاً خاصـاً. كما أسست هذه الفكرة، ومنحت ثقة مطلقة وحكمة بدونها لا يمكن لذلك الفكر أن يـستمر حتـى يومـنا هـذا. وقـبل قـرن مـن أرنـولد، ظهـرت تلـك الخـواص لـدى صـامويل جونـسون، الـذي مكنه فهمـه للعـصور الكلاسيكية من أن يكون وريثاً لـذلك الـتراث كلـه. ويمكـن أن نـناقش بـأن جونـسون كـان متعـصباً قومياً، وعلى الـرغم مـن الـدفء الإنساني لديه، فإن ذلك لم يمنعه من إبداء أهواء ضيقة، فقد

كان كثيراً ما يشبه وصف أرنولد لكارليل على أنه "ابناً باراً لبريطانيا العظمى"، مع وفرة من "الإرادة الذاتية والغرابة الخاصة". إن مجرد نظرة سريعة على كارليل ثم العودة إلى جونسون تظهر أن التهمة لا تلتصق به كثيراً. فنحن نعلم من بزويل كيف حضر جونسون إلى أكسفورد وقد أجرى قراءات واسعة ومتنوعة. فقد عرف الأدب اللاتيني من داخله وخارجه، "مع أنه كان يعرف قليلاً من الإغريقية". وكان أحد مشروعات جونسون المبكرة في أوكسفورد ترجمة محترمة جداً لقصيدة بوب "المسيح" إلى الشعر اللاتيني، "تدريباً لعيد الميلاد". كما كتب أشعاراً باللاتينية عبر حياته كلها، ليعبر أحياناً عن مشاعر كانت ستبدو خاماً وعارية لو أنه كتبها بالإنكليزية. وبوضع همومه ومخاوفه في إطار مرجع كلاسيكي، تمكن من الإقرار بها والسيطرة عليها. ويتبنى في معظم قصائده الحميمة معيار الترانيم المسيحية الأولى ونغمتها. فالتفت إلى الدروس الوعظية الرومانية أكثر من الكتب الكلاسيكية. وبالطريقة نفسها بدا له النثر اللاتيني مناسباً أكثر من اللغة المحلية لكتابة لوحة تذكارية. وقد رفض أن يتراجع عن الكتابة التأبينية التي كتبها لغولد سميث باللاتينية لأنه "لم يكن يرضى أبداً أن يلطخ جدران مقبرة ويستمنستر آبي بالكتابة الإنكليزية".

إن العالم الذي نشأ فيه كل من جونسون وجيبون لم يكن قد فقد إحساسه بالاستمرارية مع عالم شيشرون، وماركوس اوريليوس. لقد كان عالماً أوغسطياً جديداً ينظر بعين الرضى إلى سلفه في روما. وينتمي القدماء والمعاصرون، على الرغم من الصراع بينهم، إلى حضارة واحدة. إن مفهوماً جديداً للتاريخ كان قد بدأ مسبقاً القيام بحيله مع الوضوح القديم في الرؤيا، مفهوم يعكف على فهم الخواص الاستثنائية لكل حقبة في التطور الإنساني، وعلى الماضي المختلف للآخرين. ولكن بالنسبة إلى صامويل جونسون فإن التاريخ الإنساني كله كان له الملامح نفسها، وما كان صحيحاً في روما يجب ألا يكون أقل صحة منه في منطقة ستراند أو في الصين. وكان التاريخ يتألف من أحداث درامية شخصية تحتمل الخطأ والصواب في الخيار الأخلاقي. وفيما بعد ظل "السجل التاريخي" الإيطالي يصوغ أمثلة من خلال المرآة التي كانت تعكس حياة الشخصيات الثورية حتى

عام 1848، ومن خلال كتاب بلوتارك "سير حياة الشخصيات الكبيرة". وكان التاريخ في أروع لحظاته شيئاً يدعو إلى المضاهاة. فقد كانت كل من الثورة والإمبراطورية الفرنسيتين كلتيهما وريثتين شرعيتين لروما.

تحول جونسون ومعاصروه وبشكل اعتيادي إلى هذا المثال العظيم. وتكمن الخلفية الرومانية وراء أعمال بوب ووراء كثير من أعمال سويفت وفيلدنغ، والتي تشبه حقلاً مغناطيسيّاً مشحوناً، ومخزوناً من المواقف التي يمكن إطلاق طاقتها باتجاه الإبداعات بلمسة واحدة (مينارد ماك في كتاب كليفورد، عام 1959، ص 34). إن هذا المفهوم عن الامتياز الذي يلف "تراثاً قوياً ومتحضراً في الفنون والأخلاق والحكم" مكّن الكاتب من أن يحكم على حقبته من خلال الماضي. وقد كسب الطالب — ودون أن يدرك ذلك تقريبا — عادة الدراسة المقارنة، فإن كان ملمّاً باللغة اليونانية — والتي كانت أقل شيوعاً — يجب عليه أن يدرك وبشكل متواصل أوجه الاختلاف بين هوميروس، وفيرجيل، وبين ديموسينز، وشيشرون، وبين سوسيديدس، والمؤرخين الرومان. وكان يفرض عليه يوميا هذا النوع من الدراسة المقارنة وهو يقرأ فيرجيل، وملتون، وبوب، وهوراس. وقد تكون هذه الأعمال الأدبية الكلاسيكية قد كتبت بلغة ميتة بمعنى أنها غير مستخدمة في الشوارع، وفي الحياة العملية. ولكنها كلغة مكتوبة لم تمت لأنها كانت غالبا ما تظهر في كلام المثقفين في صيغة استشهاد. ولكن في الماضي تخلى أسلافهم عن لفظ اللغة اللاتينية بالطريقة القديمة كما لو أن الكلمات كانت إنكليزية. لذلك أصبحت الأعمال الأدبية الكلاسيكية غريبة وأجنبية. وهذه هي الحال التي كان يتطلبها الوعي التاريخي الجديد. ولكن التغيير أدى إلى إغلاق أحد الحدود دون أن يكون هو السبب الوحيد لذلك.

ويمكن لشاعر مثل درايدن أو بوب أن يعتمد على "القارئ العادي" في تزويد خلفية ذات مرجع إنجيلي وكلاسيكي. وقد استقبل الناس بضع كتابات عن الشؤون السائدة بشوق زائد أكثر مما استقبلوا قصيدة مثل "أبسالوم وأكيتوفل" في عام 1681. وقد هاجمت القصيدة كلا من شافتسبيري، وحزب الأحرار، وذلك لتأييدهم مونماوث بوصفه وريثاً للعرش بدلا من جيمس

الكاثوليكي دوق يورك. ولكنها تفترض أن التماثل مع قصة في "سفر صموئيل الثاني" لن يضيع على القارئ العام. وقد تم فرض نسق آخر وذلك من خلال إشارات إلى مشهد الإغراء في "الفردوس المفقود". وهكذا فإن هجاءَ سياسياً لاذعاً أدخل أصداء من العهد القديم، ومن الملحمة الإنكليزية الحديثة، ومن مصادرها الكلاسيكية. إن نصف المتعة في الشعر الأوغسطي وشعر عصر النهضة أيضاً يستمد من وعي لأصل باللغة اللاتينية، الذي يجب أن يكون حاضراً في الأذهان. وتتحدى بعض الأعمال مثل كتابات بوب "محاكاة هوراس" المقارنة المباشرة، ولا يمكن تقدير كتابات أخرى مثل رسالة درايدن إلى "قريبه المبجل جون درايدن من تشسترتن" حق قدرها دون إلمام جيد بالشعر اللاتيني الذي يمجد العزلة الريفية، مع أن التقليد هنا أكثر حرية فهو ينسجم مع اللحن والموقف أكثر من المقاطع الأخرى في البناء العام. ويعتمد الإيقاع الكامل لقصيدة أحيانا على عدم فقداننا لتلميح ضمني واحد. وفي مرثاة درايدن الشعرية — لذكرى السيد أولدهام — نرى ثناءً متحفظاً وصريحاً تجاه الشاب الهجاء، وينتزع درايدن وقفتين أعطتا لحناً رقيقا مؤثراً. وكلتاهما كانتا تشيران إلى "الإنيادة". ففي الأولى يعيد درايدن إلى الأذهان العلاقة بين نيسوس وأوريالوس (مقطع 5، أبيات 294 -361، ، مقطع 9، أبيات 176 -449) وفي الثانية نرى تلك الأبيات في موت مارسيلوس ابن أخ الإمبراطورة التي يذكر فيها أنها فقدت وعيها عندما نطق فيرجيل بها لأول مرة (مقطع 6، أبيات 854 -886). وبهذا نشير إلى حدثين شهيرين ومحزنين في القصيدة بحيث أن معظم قرائه كانوا يحفظونها عن ظهر قلب تقريبا. وأعطى درايدن عمقاً لمرثاته الشعرية التي هي محجوبة وخفية الآن.

لقد تم تكريم فيرجيل بصورة خاصة في العصور الوسطى وذلك لسبب جليل وهو أن قصيدته الرابعة بدت وكأنها تعلن عن ولادة السيد المسيح. ولو أنه لم يقم بمثل هذا التفسير فإن مكانته بوصفه شاعر روما وقدرها الكبير كانت لتثبت تقريباً أنها لا تُقاوم. فقد مثَّل دانتي نفسه في "الكوميديا الإلهية" كالابن المفضل لهذا الشاعر، وبالفعل لقد كان فيرجيبل هو الشخص الذي أوجد له

أسـلوباً وإيقاعـاً وبعـداً نهائـياً (أوربـاخ ، عـام 1957 ، ص 173). لقـد أعطـت "الكوميديا الإلهية" الصفة الشرعية لفيرجيل رائداً عظيماً للأسطورة المسيحية. وهي تثبت أيضاً بوضوح أكثر من أي عمل آخر أن العصر المسيحي كان ما يزال يستمد الكثير من طاقته الفكرية ويربي مخيلته على المصادر الكلاسيكية. لم يقتبس دانتي من فيرجيل ، وربما الأصح أن فيرجيل هو الذي اقتبس منه ، فقد كان التقليد السابق الثابت والراسخ هو الأكثر سيادة. ولا يرضي فيرجيل جميع النقاد في يومنا هذا ، أكثر مما يفعل ميلتون : إذ إنّ صوته مثل صوت ميلتون يبدو أكثر فخامة في وقتنا الحالي ، لكن هذا التأثير كان طبيعيا بالنسبة إليه ، وهو تأثير كان هبة من اللغة اللاتينية. لم يكن فيرجيل سهل المنال بالنسبة إلى ميلتون ، في مثل هذه النقلة في الزمان والمكان ، لأنه كان قد سبق دانتي. وقاد الجهد المبذول ميلتون في فهم أسلوبه بشكل جيد إلى تحميل اللغة الإنكليزية ما لا تطيقه من الكلمات والتراكيب اللاتينية ، أما بالنسبة إلى شاعرٍ إيطالي لامَسَت لغته العامية لغة فيرجيل اللاتينية في كل مناسبة ، فكانت الصعوبات التي واجهت ميلتون شيئاً لا يذكر. ولكي يُفهم فيرجيل كان لابد من التواصل مع عالمه الخاص.

ربما نعيد إلى أذهاننا زعم إليوت أنه يجب أن تُعد إنكلترا أيضاً بلداً لاتينياً (كورتيوس ، عام 1953 ، ص 350). ولقد أضافت اللغة اللاتينية إلى اللغة الإنكليزية بعض الفضائل الغريبة عنها عندما كانت تبرز إلى الوجود. لقد كان شكسبير سيد العظمة اللاتينية عندما كان بحاجة إليها. ولقد لبست الطبعة المعترف بها من الكتاب المقدس رداء اللغة اللاتينية ، ثم عادت فتخلت عنه مثلما يغير الكاهن رداءه الكهنوتي خلال فترة خدمته. ولقد أظهر أوين بارفيلد كيف أن كلمة في اللغة اللاتينية مثل "دمار" اكتسبت حياة أكمل عندما دخلت لغتنا ، فالفضل في ذلك يعود إلى شكسبير على وجه الخصوص (بارفيلد ، عام 1952 ، ص113 -46). ويوجد هناك تعامل حر بين اللغتين اللاتينية والإنكليزية على الرغم من أنه يجب أن يُمارس شيئاً من الضبط للكلمات الواردة. إذ إنه ليس من الممكن أبداً أن تصبح إنكلترا بلداً لاتينياً بالمعنى الحقيقي. لأن العنصر اللغوي الوطني في كلامنا يضبط الكلام اللاتيني فيتخلص من الاصطلاحات المستعارة

عندما يجد حاجة إلى تأثيرات أكثر بساطة وأكثر حركة. ولكن لا توجد لغة أوروبية خارج أسرة اللغات الرومانسية، ومن ثَمَّ ليس هناك أدب له علاقة وثيقة جداً بالتراث. وإن الميزات التي تشكل ذلك التراث هي التي أسست للتقاليد الأوروبية. وقد أصبح هذا الشيء أكثر تنوعاً وروعة من نواته اللاتينية. ولكن من خلال اللغة اللاتينية انتقلت الإغريقية إلى شعوب أخرى في أوروبا الغربية. وخلال قرون عدة كان الكتاب المقدس العبري يخاطب تلك الشعوب من خلال الترجمة اللاتينية.

ومن المحتمل أن الميزة الرئيسة في الكتابة الكلاسيكية، والتي تسهم فيها كل الكتابات الأخرى، هي الحس الطبيعي للتقويم، ويقر بذلك الإنكليزي المغترب عند فورستر لدى عودته إلى أوروبا قائلاً: "إن مباني البندقية، مثل جبال كريت وحقول مصر، كلها كانت تقع في المكان المناسب، بينما كل شيء في الهند الفقيرة كان موضوعاً في المكان غير المناسب. لقد نسي جمال الشكل ...". إن ما قدمته له البندقية هو "شيء أثمن من الفسيفساء والرخاميات... : الانسجام بين أعمال الإنسان والأرض التي تحملها، والحضارة التي هربت من ذلك الاختلاط المشوش، الروح في شكلها المعقول التي تعيش مع الجسد والدم". وقد ختم قوله بأن المعيار المتوسطي هو المعيار الإنساني (فورستر، عام 1924، ص 283).

وقد يبدو أن ولع فورستر بإيطاليا يقدم برهاناً إضافياً على أنه ينتمي إلى الجزء الأخير من "المدرسة الليبرالية الفيكتورية". ويمكننا أن نلاحظ ببصيرةٍ توتراً رومانتيكياً هنا؛ وقد لا يستطيع أي امرئ من تلك الجزر رؤية المثال المتوسطي بشكل غير عاطفي انفعالي، حتى لو بشكل مبتذل مثل الذين يعايشونه على الدوام. لقد أمسك فورستر بالنقطة الأساسية وهي أن الجمال الشكلي يرتكز على تحالف حميم بين الإنسان والطبيعة، وهو مركب من "أعمال وأيام" أنجزها عمل الإنسان في الحقول وفقاً لتقويم المزارعين. إن "القصائد الريفية" ليست أقل من "الإنياده" في تحديد الطريقة الكلاسيكية في الشعور التي لا تسمح أبداً بدحض القيم وتوضع الأبنية بشكل غير صحيح. ولا يزال الإنسان زراعياً فهو يقبل نظام الأرض والإخلاص لبيت ثابت، ونظاماً تقليدياً مستقيماً. كان ذلك أساس

الشعر الأوروبي، ومعياره المقبول حيثما كانت النغمة مسموعة بشكل رئيس في البلدان اللاتينية بالطبع، ولكن مع تجديدات مستمرة في كل ركن من أركان أوروبا. إن ذلك الانسجام الذي أسماه فورستر المتوسطي لا يزال يهيمن على ذاكرة أوروبا، حتى في هذه الأيام التي يستطيع فيها الشعر أن يتتبع سقوطه بسبب ظروف الحياة المعاصرة. فقد قال أنطونيو ماتشادو: إن روسو هو الشخص الأول الذي جعل من "الشعور الفلاحي القديم الذي كان قائماً تجاه الأرض طرازاً مهجوراً"، وهو الشعور الفلاحي الذي استمده من فيرجيل ووجده كاملاً عند لوب دي فيجا. إن حياة المدينة قد ملأت روسو إلى حد التخمة ولكن لم يكن هناك صراع بين تلك المدينة المتوسطية الصغيرة وبين الحقول التي تحيط بها. وبالفعل، إن التمدن كان أحد العناصر في أنغام القصائد الريفية.

إن "التعبد الطبيعي" - إذا استخدمنا عبارة وردزورث - له علاقة كبيرة بهذا الموضوع. لقد كان فيرجيل شاعر الآلهة الريفية القديمة (بايلي، عام 1935، ص74)؛ وفيرجيل هو الذي قدم مفهوم العبادة في ملحمته "الانياده" وتحت كثير من المظاهر. إن هذا الموقف يعني ضمناً علاقة صحيحة مع الآلهة، والأسرة، والدولة (المرجع السابق ص 80). ويظهر الإنسان الذي يمارس العبادة أنه يكتسب معياراً لكل الأشياء. لذلك فإن ذلك المقياس يعتمد على وعي أخلاقي (وهذا تماماً ما كان يقوله بوب في "رسالة لبريلينغتون": من دون وجود "حس" لا يمكن أن يكون هناك بناءٌ جيدٌ ولا عملٌ نزيهٌ). لقد سعى معظم الشعر الأوروبي إلى استذكار الفترات المبكرة من التعبدات عندما كان من المفترض أن يكون الإيمان والسلوك الأخلاقي أبسط: ويحذر هوراس الرومان في عصره من أنه يجب إعادة بناء المعابد، وتنظيف التماثيل والصور مما علق عليها فلا شيء يمكن أن ينقذ روما سوى ذلك النظام القديم الذي خلقه الفقر ورعاه فوق أراضي المزارع (الأغاني 6/3). ويعزو دانتي الشهادة نفسها إلى سلفه كاسياغيدا: لقد كانت فلورانس داخل أسوارها القديمة "مستقيمة، ومنظمة، وحكيمة". واستطاع وردزورث بكل الجدية أن يثني على تأثيرات:

التنفس برضا
هواء الفقر الشديد كله
والشرب من بئر الحياة الطبيعي
(الرحلة، 1، أبيات 305 – 307)

على ما أعتقد لا أحد من بين الشعراء الحديثين قد طور معنى العبادة مثل وردزورث. وفي نفس قصيدة مارغاريت وكوخها المتهدم التي اقتبست منها كلام الرجل الطواف الذي يقف قرب نبعها المهجور:

ورأينا مياهه حتى بدا أننا نحس
حزناً واحداً، هم وأنا. بالنسبة إليهم رابطة
الأخوة قد تحطمت: ولقد كان الزمن
كل يوم، عندما كانت لمسة يد بشرية
تطرد النوم الطبيعي الذي يجمعهم
في السكون المميت؛ ولقد صلوا
من أجل الراحة البشرية
(أبيات، 485 -491)

وقد كتب وردزورث في مكان آخر بيتاً يلخص في صورة لا تنسى جوهر العبادة: "نحن نتكلم عن الموتى من قرب مواقدنا الداخلية" (الأخوة، البيت179). إنّ تنديد باوند بما أسماه " أوسورا" أي "الخطيئة ضد الطبيعة" تستحضر مرة أخرى البساطات القديمة التي بدونها تفقد الحياة تكاملها وتصبح مشلولة. (الأناشيد، 15). لقد استمرت هذه النغمة في الشعر الأوروبي حوالي ألفي عام.

ومع العبادة يرتبط قبول الطبيعة البشرية - الذي نجده في شعر هوراس ومونتين - مع الاعتراف بحاجاتها، وعدم اخفاء نقاط ضعف مثل الجبن أو اتباع الشهوات أو الغرور. (ويكشف الأمير عن نفسه كما هو دون خجل في رواية لامبيدو "اللبوة"، ويمكن للمرء أن يقارن موقفه بموقف جيمس الأمير

الإيطالي في رواية هنري جيمز "الطاس الذهبي")، التي كان الحس الأخلاقي فيها يشبه دَرَجها الحجري الملتوي المعذب - إضافة إلى ذلك النصف المتهدم، أكثر من "المصعد البرق" الأمريكي. وقد يكون هوراس غير مستحب بالنسبة إلى القرن العشرين، حيث إنّ تساهله وتوسطه لم يكونا مثار إعجاب قي العصر الذي تلا دستويفسكي وميلفيل. ولكن نموذج هوراس ونبرته قد تم تبنيها على نحو دائم وليس فقط في بلدان البحر الأبيض المتوسط. لقد تبنى كل من بوب وثاكري موقفه "والأخير لكونه في الوقت نفسه فكتورياً غير سهل". ولكن الاكتفاء الذاتي الرقيق لدى هوراس، والانكفاء، والسخرية، والتحفظ، وحسن الذوق، والإدراك السليم العادي صفات تبدو أصيلة بالنسبة إلى المشهد المتوسطي. ونستطيع أن نقبل من هوراس ما نجده غير محتمل تقريباً في شعر ييتس:

إنني راض باتباعه حتى منبعه
كل حدث في الفعل أو في التفكير؛
أحسب كثيراً، وأسامح نفسي كثيراً
(من قصيدة "حوار النفس والروح")

والسمة الأخيرة التي أريد أن أعكف على دراستها هي اللياقة والذوق. وهذا يحتم لغة بلاغية لا يستسيغها سمعنا دائماً. لقد استعملها جونسون بشكل مؤثر جداً عندما كتب عن غاريك "لقد أحبطتني صعقة الموت تلك، التي كسفت بهجة الأمم". والأمم في الغالب هنا هي الأمم القليلة التي سكنت الجزر البريطانية، وهناك مبالغة نبيلة حول الاعتراف بفضلها. ونلاحظ أن جونسون يكتسب نفوذه باختيار كلمات من أصل لاتيني وورمانسي مثل: "محبط" و"كسوف" و"بهجة الأمم" — بالرغم من أن السبب الواضح لحزنه تعبر عنه كلمات إنكليزية أكثر سهولة وأكثر مباشرة — "صعقة الموت تلك". واللياقة تعني هنا فقط المبالغة المضبوطة، التي يلتقي فيها التقييد والغلو. إن تقديم أمثلة عدة من الشعر اللاتيني ومن الشعر الفرنسي والإيطالي والإسباني لا يتطلب بحثاً

كبيراً – ويتحكم بالبلاغة في أحسن حالاتها حس قوي أساسه الرصانه العقلية. وعندما امتلأ هوراس قهراً وحزناً على صديقه كونتيليوس، شعر بأن ضبط النفس غير وارد:

من يرغب أن يكون له حياء أو رصانة
رأس عزيز كهذا؟
(الأغاني، 24/1)

مع ذلك في لحظة الفراق مازال يتذكر اللباقة والقياس. وقد كانت اللباقة خلف تعليق فيرلين الشهير على قصيدة "في ذكرى": "عندما كان محطم القلب كان لديه الكثير من الذكريات" (ييتس، عام1955، ص342). قارن قصائد فقدان شخص عزيز التي كتبها ماتشادو وهاردي في السنة نفسها، 1913. فقد تمكن ماتشادو بمساعدة ذلك التحفظ الكاستيلاني الذي كان يقدره:

مثل شجرات الزيتون
يحمل ثماراً كثيرة
ولكن ظله قليل...

من كتابة عدد من القصائد الغنائية الحزينة والخفيفة النغمة بصورة تامة على مصاب زوجته المتوفاة، على الرغم من أن التلميحات إليها موجودة فقط في البيت الأخير. شَعر هاردي كما نعلم بعميق الأسى عندما ماتت زوجته، وربما كان محطم القلب أيضاً، ولكن هناك ذكريات لا تحصى منها ظهرت في شعره خلال السنوات الست عشرة التي عاشها بعدها. لقد أصبح الموضوع مسيطراً على تفكيره بعد الأبيات الأولى التي لا تنسى.بينما وفرت اللباقة على ماتشادو عناء اختيار أقصر الجمل وأجملها تعبيراً. فإذا نشأت هذه اللياقة من عالم البحر الأبيض المتوسط فهي تحمل سمة بيئتها الخاصة، حيث التفصيلات واضحة وجريئة، لكنها ليست بارزة على نحو فظ. إنه الضوء المتسق الذي يُبقي كل شيء في مكانه ويُبقي القيم تحت السيطرة.

وكمثال أخير عن هذه المزايا اللاتينية في الأسلوب والإحساس يمكن أن ندرس أحد أشهر القصائد المكتوبة في هذا القرن. وهي قصيدة بول فاليري "المقبرة البحرية". إنه عمل يتخلله ضوء البحر الأبيض المتوسط وقت الظهيرة بوصفه حكماً دقيقاً وحيادياً، ويحضر الجميع إلى كمال قاسٍ:

الحياة رحيبة، وأنت ثملٌ بالغياب،

والمرارة حلوة، والروح صافية،

ويمكن أن نعدّ هذه القصيدة تقطيراً للمشاعر والمواقف اللاتينية (كتبها رجل ظنّ فيما بعد أن أوروبا قد وصلت إلى النهاية). إن الخلفية والموضوع في هذه القصيدة تقليديّان بصورة عميقة. المقبرة "مصنوعة من الذهب ومن أحجار وأشجار قاتمة اللون" تقدم دفاعاً عن الكرامة والأهداف الإنسانية عندما يحيط بكل شيء بحر غريب لا زمان له، وعندما لا يبقى شيء شخصي من الميت. وترتكز هذه القصيدة على نحو ثابت على فكرة أن الحياة الإنسانية التي تقلق السكون الهائل وغير المكترث، يجب أن تستسلم عاجلاً للفناء: "كل شيء سيؤول إلى ما تحت الثرى ويعود ليدخل في صميم اللعبة". مع ذلك فإن فعل التأمل يرضي والإرادة ويوحدها لمواجهة الحياة من جديد: "وتهب الريح! ... فما علينا إلا أن نجرب أن نحيا!" وقد يبدو فاليري الآن شاعر فرنسا الكلاسيكي الأخير. إن قصيدة "المقبرة البحرية" هي بطريقتها قصيدة محددة: إنها تعبر عن حضارة كاملة قد لا تعود. ولكن ما دامت أوروبا ستبقى موحدة التفكير والشعور فإن النغمة اللاتينية لن تضيع منها.

ملاحظات حول الترجمة

لقد قيل شيء ما من قبل عن خصوصية اللغة. وقد لاحظت في نهاية الفصل الثاني أن الدارس مهما كان متفهماً، فإنه سيلاقي أخيراً في الأدب الأجنبي العتبة التي يجب أن يتوقف عندها. ونسب ماتشادو إلى شاعره المُتَخَيل ومعلمه ميرينا الرأي القائل إنه لا يمكن لأكثر من لغة واحدة فقط (اللغة التي نعيش ونفكر بها) أن تكون حية تماماً بالنسبة إلينا. يجب أن نُقنع أنفسنا بمعرفة شكلية وأدبية للغات أخرى. وتأمل الترجمة أن تتجاهل تلك العتبة وأن تجعل من نفسها ساكناً من سكان الثقافة الأجنبية - لكن هذا الأمل وهمي. وعندما تُستخدم اللغة للتعبير عن حقائق المخيلة، سواء في الشعر أو في النثر، سينغرس العمل الناتج بصورة راسخة تماماً في العنصر غير القابل للترجمة. إن الكلمات المشحونة بالمعنى لا يمكن استبدالها، لأن المضامين التي تحتويها دقيقة جداً، والمعنى الأبعد يكون مخفياً في ثناياها - ومن خلال الأنغام المرافقة، والحركة الدرامية، والتأكيد الذي يأتي من ألوان الشذوذ القليلة للحالة. وتستطيع الأذن المحلية أيضاً أن تكتشف النغمات التي يمكن أن تكتسبها كلمة واحدة. وقد كتب دانتي في النشيد الخامس من قصيدة "الفردوس" عن معنى العهد:

ولا يلغى أبداً هذا الأساس الأخير

إذا لم تتم مراعاته (46 -47)

-ويمكن إلغاؤه فقط بحفظه - وكما لاحظ كوزمو فإن لاتينية الكلمة (servato) تهدف إلى إعطاء تعبير أكثر حيوية للصفة الرومانية للفكرة. وقد بيَّن آ.س. أورلوف كيف أن الكلمة (sushchiy) التي هي اسم الفاعل من فعل الكون في اللغة الروسية، تكتسب نغمات مختلفة في مثالين مأخوذين من

بوشكين. ففي المثال الأول من مسرحية "بوريس غودانوف"، يوافق رئيس دير الرهبان على أن ادعاء المدَّعي هو بدعة ويكرر العبارة "هرطقة كائنة"، حيث تحمل الكلمة هنا طابعاً قديماً وكنسياً فكأنه يجب أن يقول: "هرطقة ثابتة"، وفي المثال الثاني فإن أبياتاً من شعر بوشكين على تمثاله تُعلِن: "إن كل لسان موجود هناك (في كل مكان من روسيا) سيذكر اسمي". وهنا يكون تأثير كلمة (sushchiy) كبيراً وجليلاً.

إن عملاً مترجماً لا يمكن أن يكون إلا مثل لوحة زيتية أُعيد رسمها بالأبيض والأسود. النسيج وحده قد تغير. وطبعاً لن تكون التسوية الواسعة للكتل والسطوح أقل وضوحاً، وربما حتى الفروق الدقيقة جداً لا تضيع. وعلى كل حال، لقد سمح الانسجام الأولي بمكان لشيء آخر محسوب بروعة أقل. وعندما تعمل المخيلة بكامل طاقتها — سواء في القصيدة الغنائية أو المسرحية أو الرواية — فإنها تنظم المادة بدرجة من الدقة والشمولية بحيث لا تستطيع أي ترجمة أن تضاهيها أبداً. إن وحدة العمل الكامل تضم جمعاً من التفصيلات المتقاربة. فمصيرها أن تُستنفد بالترجمة، فإلى أي مدى ستعتمد على الشكل سواء أكان العمل نثراً أم شعراً، وإن كان شعراً قصيراً، أو غنائياً، أو روائياً طويلاً.

سيميل حتى أشد الأعمال تدقيقاً في ترجمة عمل أجنبي إلى تشويه العمل الأصلي. وقد حذر أرنولد المترجم من "غشاوة الأساليب الغريبة في التفكير والكلام والشعور التي تحول بينه وبين الأصل". (أرنولد، عام 1860، ص103) ومهما تكن رؤية المترجم للنص الأصلي واضحة فإنه لا بد أن يخضع لضغوط لغته الخاصة. إن هذه الضغوط تستولي على العمل كله بموافقة المترجم أو من دونها. ويمكننا أن نرى ذلك بصورة ساطعة في ترجمتَي أندريه جيد لمسرحية "هاملت" ومسرحية "أنطونيو وكليوباترا". وكان جِيد يفهم تماماً مخاطر ترجمة أعمال شكسبير، والتشويه الذي يمكن أن ينجم عنها. ومع ذلك حاول بكل ذكائه — من دون أن تعيقه صيغة الشعر، وكان هناك كذلك نثر فرنسي لا يمكن ترجمته إلاّ بصعوبة— فقام بترجمة شكسبير مبدلاً نغمة بنغمة وروحاً بروح. وهنا فإن عدم التوافقات بين العبقرية الفرنسية والإنكليزية أدت إلى فشله؛ لكن كل

مترجم، مهما كان تعاطفه مع النص الأصل، فإنه يستعيض عنه بذكاء وعفوية بنص آخر يمكن أن يندرج ضمن نظام أدبه الخاص.

وينبغي أن نعلم هنا حدود إدراكنا. وغالباً ما يُصدم القارئ الإنكليزي مثلاً لعدم التمييز (هكذا يبدو له) الذي يُظهره الأجنبي الذي يُعظِّم بايرون ووايلد أكثر من بقية مؤلفينا في القرن التاسع عشر، أو الذي يتحول بلطف من قراءة كيتس إلى سوينبرن. إن الأخطاء ستكون فادحة تماماً إذا شرحنا الأمور انطلاقاً من حقيقة أنَّ بايرون ووايلد (حسب عبارة أورتيغا) لديهما أشياء أقل يتركانها عند الحدود، وأن لدى سوينبرن أشياء مشتركة ربما مع هوغو أكثر منه مع كيتس. وقد يكون إليوت مُحقاً بتأكيده أن الشعر الجيد يمكن أن يُميزه حتى أولئك الذين ليس لديهم خبرة في اللغة نفسها، حيث إنه يمكن أن يتواصلوا معه قبل أن يكون مفهوماً (إليوت، عام1965، ص8). إن هذه الملكة في السمو بما هو شعر عما هو ليس بشعر لا تعتمد إطلاقاً على فقه اللغة، مع أنه بإمكان فقه اللغة أن يعززها. ويجب أن نعدّ هذه الملكة موهبة غير عادية، ومتوفرة للشعراء بصورة رئيسة، مع أنها ليست تلك الملكة التي هي دائماً رهن أوامرهم. إن القارئ الذي يتعلم محاكمة الشعر كما يتعلم معظمنا ذلك، عن طريق تعليم ذاتي مضنٍ فيه لحظاتُ تبصُّرٍ قليلة ومشتتة، لن يؤدي إلى تشكل أية أوهام عن استجابته للشعر الأجنبي. ولن يستطيع أن يأمل أنه سيصل إلى امتلاك سرعة الشعور في أكثر من لغة أو لغتين ليستوعب لماذا يقال الشيء بهذه الطريقة أو تلك، أو ما الشيء الذي يشكل الجرأة الشعرية. وكلما كانت معرفته للغته حميمية أكثر اقترب أكثر في تقديره للتعبيرات الأنيقة عند كاتب أجنبي. ويمكن أن تكون هناك غريزة مسعفة تساعد في هذه الأمور، فأولئك الذين لديهم حس أدبي، الذي يشبه أي حس آخر يتحسن عن طريق الممارسة، سيتآلفون سريعاً مع حدود لغة ما بأشكالها العادية، واتجاهاتها، وهكذا فإنهم سيتركون أنفسهم تسترشد بها كمن يتعلم رقصة جديدة. ولكن يجب علينا ألا نفترض أنه بإمكاننا أن نسجل اهتزازات العبارات كلها في آذاننا، حتى لو كان مصدرها أقرب المقربين إلينا.

ويتطلب الشعر انتباهاً شديداً وتواضعاً كثيراً من القارئ الأجنبي. لكن الحالة ليست مختلفة كلياً فيما يتعلق بالروايات. ويمكن تتبع الشكل الروائي سواء كان شعراً أو نثراً، خطوة خطوة من خلال ترجمة جيدة. إنه يفقد قليلاً من تركيبه وبالتالي قليلاً من معناه الأساسي - إذا كان الإيقاع العام والتناسبات منتظمة. لقد استجاب آلاف القراء بالإضافة إلى الروس لرواية "آنا كارنينا" أو "الجريمة والعقاب". إنهم غالباً ما يتأثرون بها بعمق أكثر مما ينفعلون في قراءة أغلب الروايات المكتوبة بلغتهم هم. ويتردد المرء في إبداء اقتراح بأن قراءة هذه الروايات من دون معرفة باللغة الروسية ستكون قراءة ناقصة. ومع ذلك فإن الرواية مترجمة قد ابتعدت عن المكان الذي تنتمي إليه، ضمن فترة محددة من الثقافة الروسية. وبذلك يكون رصيدٌ كاملٌ من التلميح قد تشتت، وتصبح الأصوات أضعف وأقل نبرة. ولا تكاد تصل إلينا الفروقات في مفردات المؤلف، وحيله الخاصة في تأكيد أسلوبه الذي يتخيل كل ذلك. إننا ملزمون أن نستنتج من قصة "آنا كارنينا" جدية تولستوي، لكن الترجمة تخفي الخشونة المقصودة في أسلوبه عندما يحاول تدوين الانطباعات حال حدوثها. إن التحفز والوعي المشدود عند دوستويفسكي يقفزان من أيّة صفحة في الرواية حتى في الترجمة، لكن دهاءه الروسي الخاص وكذلك السخرية والذكاء الغامض لصوت الراوي لا تفعل ذلك. مرة ثانية كيف يمكن لأيَّة ترجمة أن تنصف كل ما هو إنكليزي تحديداً لدى جين أوستن — في تحفظاتها ولباقاتها التي لا تحصى، وهدوء تقويماتها، والنور الواضح والمستمر الذي تعيش فيه، ودقتها في التعبير التي لا تقل من الناحية الاجتماعية عن قيمتها من الناحية الفكرية — مستندة إلى سلسلة كاملة من الاستثناءات؟ إن الرواية التي تُفهم على نحو تخييلي ستستخدم اللغة بشكلها الطبيعي وستُبرز الجانب الأفقر في الترجمة. فتكون الصعوبات بسيطة — كما هي الحال مع تريمالشيو في الرواية التي كتبها بيترونيس أو في قصص زوشيشنكو — فإن نبرة الراوي تحدد الزاوية التي يجب أن تُعالج القصة عندها. إن فقدان نبرة صوته، وابتعاد ما لديه عنه دون وعي، تجعل القارئ يفقد دقة معينة في نقده الضمني. وسيبدو هذا حقيقياً في كل رواية جديدة، فمهما كان المؤلف

حذراً، ربما ليس أكثر من وضعه ظرف زمان أو مكان أو تكرار تهكمي لاسم مجرد، سيكشف أنه هو يراقب أيضاً.

ستكون الدراسة المقارنة في أحسن حالاتها عندما ينتقل ناقد مثل إدموند ويلسون بسهولة من لغة إلى أخرى. لكن عدداً قليلاً من الناس يملكون هذه الكفاءة (وإذا كانت في أيدي غير مؤهلة ستكون خطرة). وأنا أشك إذا كان بالإمكان إنجاز الكثير في هذه الدراسة بدون شرط أرنولد الذي يقول إن "كل ناقد يجب أن يحاول امتلاك أدب عظيم واحد على الأقل، بالإضافة إلى أدبه الخاص به، وكلما كان هذا الأدب بعيداً عن أدبه، كان أفضل". (أرنولد، عام 1865، ص39). فمع أدبين أو ثلاثة تحت تصرف الناقد، ومن الضروري أن يكون أدبه بينها، يمكن للناقد أن يأمل برؤية النسق العام، وأن يكتشف علاقات متنوعة. ولكن لإتمام البحث والاستقصاء لا بد له بالتأكيد أن يعتمد الترجمات عند نقطة معينة. وهذه الترجمات يمكنها أن تساعده في التحرك على الهامش، كما أنها تسمح باستخراج نتائج أولية؛ فهي تؤكد أحياناً على عنصر واحد أو ربما الطابع الكلي للعمل الرئيس الذي يدرسه الناقد. ولدى أوروبا وحدها آدابٌ كثيرةٌ جداً، ولا يمكن إهمال أيٍّ منها، لذلك يجب استدعاء الترجمة لتخوض فيها.

ما الشيء الذي نحن مخوَّلون أن نطلبه من المترجم.؟ وما حدود الإمكانية التي تحد من فنه ؟

إن القانون الأول للترجمة واضح: لاشيء يمكن أن يُعدّ نهائياً. إن كل عصر يصور الأدب عبر موشور اهتماماته الخاصة. وهذه الاهتمامات تتغير بشكل متوافق مع التبدلات التي تحدث في التاريخ الإنساني. ولعل من طبيعة العمل الكلاسيكي أن يقدم مظاهر جديدة في موقف جديد. وسيشرح هذا وحده تراجع الكتابة النقدية التي يخلفها وراءه أي عمل مهمٍّ في تقدمه خلال الزمن. ومهما تكن الترجمة مؤثرة فهي لا تستطيع في الحقيقة أن تمتد زماناً ومكاناً مع الأصل. إنهما ليسا الشيء نفسه تماماً، فدرجات التأكيد ستكون مختلفة فيهما،

والترجمة تنتمي إلى تيار مختلف في الأدب العالمي، وإن التقاء اتجاهين كبيرين سيؤدي إلى خلق تيارات متقاطعة، ودوامات غير مرئية، وانحيازت خفيّة. ولا يستطيع القارئ المعاصر أن يشك في أنّ ترجمة شلغيل و تيك لأعمال شكسبير بكل ميزاتها العالية تنتمي إلى عصر غوته. فقد حرّفت شكسبير من دون قصد منها تماماً، وهكذا أصبح شكسبير مواطناً فخرياً من ويمار، وجرت العملية بتعقل غريب، ونبرة هادئة كثيراً، ووضوح عظيم. ويمكن أن يسمى ذلك اقتباساً رائعاً لشكسبير مناسباً للفهم الألماني في زمان محدد. لكن الناقد الألماني الذي يكتب عن شكسبير عليه أن يستبعد الصورة التي ابتدعها شليغل وتيك إذا كان يبحث عن شكسبير الحقيقي.وهكذا هي الحال أيضاً مع الكتاب المقدس الإنكليزي. إن النسخة "المعتمدة" هي ترجمة رائعة ولا بديل لها وموسومة كلها بميزات مرحلة خاصة من مراحل الكنيسة الإنجليكانية. فقد كان الكتاب المقدس الإنكليزي الجديد يهدف إلى إبعاد كل ترابط مع تلك الحقبة، وإعادة الجدة ونضارة العامية الملحة التي كانت تملكها اللغة الإغريقية في الأصل والخاصة بالعهد الجديد. وقد كره معظم النقاد الأسلوب غير المتقن و الركيك للإنجيل الإنكليزي الجديد، ولكن إلى أي مدى يمكن الاعتماد على (النسخة المعتمدة)؟ وهذه الترجمة، بوصفها الكتاب المقدس الإنكليزي منذ قرون، اخترقت حياتنا القومية، وتزودت بألف صيغة تقديس واحترام عبر الزمن. ويجب أن يتذكر القارئ المتأني أنه يتعامل مع الكتاب المقدس الإنكليزي فقط، ولا يملك أي مسوغ ليتكلم عن العهد الجديد في اللغة الإغريقية أوفي لغة القديس جيروم اللاتينية.

ويمكن أن يكون للترجمة ادعاءات غير اعتيادية من أجل البقاء. لقد سمى باوند ترجمة كتاب أوفيد "تحولات" التي قام بها غولدنغ "الكتاب الأكثر جمالاً في اللغة الإنكليزية". واعتقد جونسون أن "الياذة" بوب هي "أكثر ترجمات الشعر نبلاً في العالم على الإطلاق". وما من واحدة من هاتين الترجمتين تقرأ كثيراً هذه الأيام. ومع ذلك فان المرء يحيل أولئك الذين لا يستطيعون قراءة الأصول إلى ترجمات من ذلك النوع. ويبقى غولدنغ إليزابيثياً وبوب أوغسطياً ولكنهما كانا

مثل قلة من المترجمين – شاعرين حقيقيين. وإنه لمن الممكن دائما تمييز مبالغاتهما وعيوبهما من خلال ترجمة نثرية دقيقة قام بها خبير ترجمة حديث. فهما يمنحان حس الاكتشاف الذي تشترك فيه ترجمة الشاعر مع أصلها. فالترجمة الجيدة يجب أن تؤثر وان تم تخفيف درجة الشدة فيها. والاحتمال هو أن يحرز الشاعر نصراً كبيراً مهما كانت هناك أخطاء عرضية يمكن أن يرتكبها مسايرة لعصره. ويجب أن يدرك الشيء الذي به تستطيع أن تثبت حيويتها أية قصيدة سواء كانت قصصية، أو مسرحية أو غنائية - أي الحركة الداعمة. لقد ابتعدت ترجمة بوب لهوميروس عن الأصل بمائة طريقة: وربما كان بإمكانه أن يترجم شعر أوفيد بشكل أفضل بكثير. هذا غالباً ما يشعر به المرء، ومع ذلك فقد كان على أرنولد أن يسلم بأن بوب ترجم بسرعة ليضاهي سرعة نص هوميروس. ولدينا هنا نوعان مختلفان من السرعة، ولكن بوب حسب رأي أرنولد اقترب كثيراً بترجمته من ترجمة "الحِرَفي النَشط" كوبر الذي، أبطأ ترجمته للإلياذة إلى بطء إيقاع "الفردوس المفقود"، فأفسد كل شيء. ويصر أرنولد على أن التأثير الخاص للشاعر يكمن في أسلوبه وفي حركته لا في كلماته المأخوذة بشكل منفصل (أرنولد، عام 1960، ص 150). وارتكب بوب خطأً بحق أسلوب هوميروس فجعله مصقولاً أكثر من اللازم، لكن الخطيئة ضد الحركة ليست فقط خطرة جداً بل قاتلة أيضاً.

وتبرز الصعوبة نفسها في ترجمة الرواية. فقد كان بروست محظوظاً في أن يكون سكوت مونكريف مترجماً له مع أنه عبث بعنوان عمله "البحث عن الزمن المفقود" فترجمه "ذكرى أشياء قديمة". ضَمن مونكريف في ترجمته إيقاعات بروست البطيئة السائبة التي تكشف الفكر المنتبه إلى أقل تلميح في أثناء تجميعه لبينات تتعلق ببيان وضع معقد على الفهم. أما مترجم فلوبير فعليه أن يصغي بحدة: فهناك آثار أصوات مرهفة. هناك آثار أصوات واضحة في وصفه لأشياء مدركة بالحس. لكنه أيضاً مميز جداً لوقع عباراته عند التعامل مع العالم الأخلاقي:

كانت لديها الرغبة في أن تكون بين وصيفات السيدة العذراء. ردعتها السيدة أوبان عن ذلك.

وانبثق حدث كبير: هو زواج بول.

(قلب بسيط)

الإيقاعات المسهبة ليست محبذة كثيراً في عصرنا. ويريد المترجم أن يكسرها ليهرب من عالم كلاريندون وسان سيمون إلى عالم كبلنغ وهمنغواي. لكن النثر الإبداعي الجيد لا يمكن أن يستغني عن آثار الإيقاع المنظم ضمن الفقرة (كما هي منظمة فعلاً بوضوح من قبل همنغواي أيضاً). إذا انكسر الإيقاع فلا حضور للمؤلف بعدئذ.

يجب أن نطلب من الترجمة أن تعير أهميةً للحركة ومن ثم للكثافة في النص الأصلي. فرواية "الدكتور زيفاغو"، على سبيل المثال، على الرغم من أنها مقروءة جداً في ترجمة ماكس هيوارد ومانيا هاراري، فيها سرعة إلى حد ما في إيقاعها، فبين الحين والآخر يحاول المترجمان أن يلطّفا من تفصيلات جمل باسترناك الأكثر تعبيراً. وعن هذا الطريق يتم إسقاط أدنى درجات الكثافة وتبسط التجربة هنا وهناك. وتّمحي بعض الصلات الأكثر رقّة. ويجب على المترجم قدر الإمكان أن يعيد الانطباعات إلى نظامها وترتيبها الأصلي، ولو تطلب منه ذلك أن يُحَمِّل التراكيب الإنكليزية أكثر مما تحتمل. ويشعر كثيرون من مترجمي الشعر بفزع مريع من تبديل الصيغة الإيقاعية للقصيدة. فهم لا يدركون أنه يمكن أن ينتج عن ذلك عدم إخلاص بالغ للأصل. إن كل قصيدة تفصح عن تجربة عبر منحى خاص من الانطباع والشعور، ويتم التعبير عن ذلك بحيث أنّ كل تفصيل يسبق الآخر. وهذا يفرض الإيقاع الأساسي، معبراً عنه بقالب عروضي خاص. لكن القالب نفسه في لغة أخرى يمكن أن يبطل بسهولة ذلك الإيقاع. إن الواجب الأول للمترجم يجب أن يكون تتبع الحركة الضرورية في قصيدة ما، التي هي المقرر الداخلي لشكلها، وألا يجعلها تنفصل عن ذلك.

تكون الترجمة في أحسن حالاتها عندما تظهر علاقة حقيقية بالأصل، أو تشابهاً في الآراء أو حتى اتفاقاً شخصياً. والترجمة هنا تتجاوز التقليد، فالشكل هو الذي يسمح للشاعر في زمن أو بلد مختلف أن يعيد صياغة الأصل، بحيث يصلح لمناسبة جديدة. لقد انجذب بوب نحو هوراس، أو جونسون، أو جوفينال، لأن كلاً منهم أحسَّ أن الشاعر الروماني قد حدد بشكل جيد ما يمكن قوله مرة أخرى. لقد رأوا الشبه بين العالمين القديم والحديث، كما وجدوا في هوراس أو جوفينال موقفاً مناسباً لهم - رغم أن بوب يتميز بأشياء مشتركة مع هوراس أكثر من جونسون مع جوفينال - وهكذا كانوا قادرين على أن يعزفوا لحناً قريباً من العمل الأصلي. إن نوع محاكاتهم يفترض أن القارئ سيبقي القصيدة الأولى تحت ناظريه حين تقويمه لنظيرتها الحديثة. فلن يغيب عنه نظرة المقارنة الساخرة في قصيدة بوب: "رسالة إلى أغسطس" بين نصير هوراس، وراعيه، والملك جورج الثاني الذي لا يحب الفنون:

أوه لو أستطيع التحليق على جناح ميونيان.
ذراعاك، أعمالك، وراحتك عند الغناء!
... لكن الشعر، للأسف، جلالتك تترفع عنه
وأنا لم أتعود على تكلف المديح... .
(القسم الثاني، أبيات 394 -395، 404– 405)

لا تعتمد كل التقليدات الترجمية إلى هذا الحد على حضور ظلال أصولها. وعندما تبنى روبرت لويل في أيامنا هذه، أو إنوكنتي أنينسكي بضعة عقود قبله، قصائد أجنبية وعملوا بها انطلاقاً من أهدافهم هم، فكان ما أنجزوه أشعاراً جديدة ومستقلة كلياً. وسيكون هناك عدد قليل جداً من القراء في موقع ليقارنوا فيه تقليدات لوليل مع الأصول: وكان يختار نماذج من اللاتينية، والإغريقية، والفرنسية، والإيطالية، والألمانية، والروسية. والتقليدات التي أجراها أنينسكي نشرت ضمن قصائده الخاصة، ويجب أن تعدّ كأنها استمرار لها، كانت استملاكات أكثر منها تقليدات. فنادرا ما حاول أن يستحضر الخلفية الأجنبية.

كانت هذه القصائد تشبه كاتدرائيات موسكو - كما رآها ماندلشتام - ذات تصميم أجنبي، لكن "باسم روسي وفي معطف من الفرو".

إذا اعتمدت الترجمة الوحيدة الناجحة هذا التعاطف النادر بين شاعرين، فإن حجمها سيكون صغيراً إلى حد ما. و يمكن "للمترجم العام" مثل فيليمون هولاند الإليزابيثي - أن يتعهد سلسلة من الأعمال النثرية التي لها الطابع نفسه بشكل واسع. لكن في الشعر— على الرغم من وجود مثال درايدن أو زوكوفسكي - أشك أن "للمترجم العام" أي مكان هنا. لقد عمل كل من درايدن وزوكوفسكي على تقدم تقنية الشعر في ترجماتهم، وزوكوفسكي يثير الاهتمام لهذا السبب بصورة رئيسة. ولكن صوت المترجم و طريقته في كلتا الحالتين واضحان جداً. ولا يمكن للترجمة أن تكون خلاف ذلك. إن الترجمات التي تنجح بإعجاز - بقدر ما يمكن أن نتكلم عن النجاح في هذه المسألة - تكون ذات امتياز. هذا يعني أن أشياء عدة قد تضافرت لصالحها. وسيبدو باسترناك قد أتقن نغمة الشاعر الجيورجي تيتسيان تابيدز وحركته. فإن كان الأمر كذلك، ولعل ذلك أصبح ممكناً بسبب حبه الشديد لتابيدز لأنه كان — بطريقة ما قريباً جداً من نفسه. والحقيقة أنه عرف تابيدز عن قرب، وأن تابيدز استطاع أن يعطيه شرحاً كاملاً بالروسية عن القصائد ليعمل فيها. لقد أبهجت ترجماته للشعراء الجيورجيين تابيدز الذي اعتقد أنها دقيقه بشكل رائع وصحيحة موسيقياً —وان لم يكتب باسترناك أية قصيدة بالجيورجية.

ويُطلب من المترجم أحياناً شيء من التقليد، أي خضوع منضبط لأسلوب شاعر آخر. فالقصيدة التي يحاول أن يترجمها لا بد أن تكون اكتشافاً بالنسبة إليه، وعلى مستوى خبرته الخاصة تقريباً. وعليه أن يحترم النسق والوحدة والنسيج في النص الأصلي؛ بأن يجعل أسلوبه صعباً أو أن يسمو به، وأن يأخذ الحركة نفسها التي يجدها سواء أكانت سريعة أو متلجلجة أو غير متساوية، والأصعب من كل ذلك ربما يكمن في أن يعاير ترجمته فيجعلها في مكان ما بين الأدبين بحيث لا تكون غريبة ولا مألوفة. وفي القيام بهذا العمل يمكن للمترجم الممتاز أن يضيف مقدرة جديدة إلى اللغة الأم. ولا بد أنه بذلك سيوسع حدود

الإدراك قليلاً من أجل أبناء بلده، وذلك بأن يعطي للغة مهماتٍ أخرى، عن طريق إظهار الإجراءات التي تم استخدامها في مكان آخر لنقل حالات خاصة من الفكر والرؤى غير المتوقعة والمشاعر الغريبة. وهناك معنى يمكن من خلاله أن نرى الأدب العالمي بوصفه تعاوناً عبر العصور بين جميع الكتاب، القاصي والداني منهم، في تطوير أساليبهم التعبيرية المشتركة. ويجري هذا من خلال تصادمات الترجمة في عملية اتساع الوعي تدريجياً، وإصرار إحدى هذه اللغات على أن تكون قادرة على أن تقوم بما قامت به لغة أخرى من قبل. وبهذه الطريقة أحرزت لغات أوروبا القومية بدءاً من القرن الثالث عشر وما بعد ذلك القدرة والمرونة من خلال منافسة اللغة اللاتينية بوصفها لغة الثقافة. وبهذه الطريقة فإن لغات بدائية كثيرة في أنحاء العالم دربت نفسها على إجراء تطبيقات على تلك اللغات التي كانت متقدمة أكثر منها.

لقد بدا من الصواب أن ندرس الترجمة على هذا النحو المطول لأن الدراسة المقارنة غالباً ما تلتقي بها. والترجمة هي وسيلة، مهما كانت معرضة للخطأ، فبدونها سنفقد مجالات واسعة من الأدب العالمي. إنها مخيبة للآمال عموماً، وعندها أمل ضعيف في البقاء والدوام، ومع ذلك فإنها تتراجع وتعود إلى التربة، وتغتني التربة بها على الدوام. علينا أن نتعامل مع كل ترجمة بحذر، وأن نعرف كم منها مؤقت وكم منها هو حل وسط مفروض. وكلما عرفنا أدبنا بشكل أفضل وأثبتنا قدرات لغتنا الخاصة، كانت الغريزة التي نكسبها أكثر ثقة في محاكمة الترجمة من لغة غير معروفة. وبما أن اللغة الإنكليزية حساسة واستكشافية، يمكن أن تكون لنا بعض الثقة في المترجم. وهذا يمكن أن يعارضه القول إن إنكليزية إزرا باوند هي حساسة واستكشافية جداً، ومع ذلك فهناك عدد قليل من المترجمين الذين غاصوا في اللغة على نحو أعمق منه. فمن جهة أخرى، ومهما كانت تجاوزات باوند وأخطاؤه كثيرة، فقد أظهر دائماً فهماً جيداً للخصائص الشعرية التي حاول أن يترجمها. إن هؤلاء الذين تنقصهم مبادئ اللغة الإنكليزية القديمة يمكنهم مع ذلك أن يفهموا شيئاً ما أساسياً حول الشعر الإنكليزي القديم وذلك بأن يقرؤوا بعناية ترجمة إزرا باوند التي عنوانها

"البحار"، إنها ترجمة غير صائبة ولكنها ملهمة. وقد طرق درايدن صلب الموضوع عندما قال:

يجب أن يكون المرء ناقداً جيداً في لغته الأم، قبل أن يحاول الترجمة عن لغة أجنبية. لا يكفي أن يكون قادراً على الحكم على الكلمات والأسلوب؛ ولكن يجب أن يتقنها أيضاً. يجب أن يفهم لغة مؤلفيها بشكل كامل، وأن يتقن لغته بصورة كاملة، لذلك إذا أراد أن يكون مترجماً بكل معنى الكلمة يجب أن يكون شاعراً بكل معنى الكلمة.

(عام 1926، ص 254).

وفي مجال واحد يكون المترجم الجاد ضرورياً أكثر من أي وقت آخر. إن دراسة الأدبين اللاتيني واليوناني لم تعد عامة في وقت تتزايد الاهتمام بتلك الآداب وحضارتها. إن آلافاً مؤلفة من الناس قد قرؤوا "الإلياذة" و "الأوديسا" في الترجمة النثرية التي قام بها إي. ف. ريو بطبعة صادرة عن دار بنغوين و"الإلياذة" التي ترجمها شعراً سي. دي لويس. والقليل من أولئك الناس سيواصلون تعلم اليونانية أو سيزيدون المفردات القليلة التي بحوزتهم. ويبدو أن الشخص المثقف في زماننا يقرأ عادة الأعمال الكلاسيكية وهي مترجمة. ولكن هذا ما فعله شكسبير أيضاً، بحكم الضرورة مع أنه يوجد اختلافات في الأزمنة. إن شكسبير شأنه شأن طلاب العصر الاليزابيثي، لا بد أنه كان لديه أساسُ جيدُ في اللغة اللاتينية. وإنّ استخدامه للعنصر اللاتيني في مفرداتنا دلَّ على أنه كان يفهم اللغة وأنه استطاع أن يستخرج منها معانيها الأقل وضوحاً. ومع أنه التفت فيما بعد إلى ترجمة غولدنغ للاطلاع على كتابات أوفيد وإلى ترجمة نورث للاطلاع على تاريخ بلوتارك، فإننا يجب أن نتذكر بأن الثقافة الكلاسيكية كانت تملأ الأرجاء. كما أن الكاتب المسرحي المعروف بن جونسون أحب أن يروج لها. إن قارئ اليوم يجد عن طريق المصادفة آثاراً باقية من ذلك التأثير هنا وهناك في مقالة رئيسة أو تقرير رسمي. إن حضور اللغتين اليونانية واللاتينية، عبر المحاورة المتواصلة مع الماضي - قد مضت الآن. وسيكون من الصعب على كاتب مسرحي معاصر أن تتكون لديه حاسة تخيلية لروما تماماً مثل حاسة شكسبير.

ومن أجل التواصل مع أوروبا الأمس يجب ألا نترك الأعمال الكلاسيكية تركن إلى الصمت. إن صعوبات ترجمتها هي أسوأ مما كانت عليه منذ قرن مضى، قبل أن تحل بنا الغربة. فنحن نقف الآن بعيداً عن العالم الكلاسيكي في شروط حياتنا، في ثقافتنا ومن ثَمَّ في لغتنا. وأصبحت عبارة "الآداب الإنسانية" قديمة في أيامنا؛ ولم تعد المدينية تزكي نفسها؛ وإن وقار العصور الماضية غالباً ما يبدو منافياً الآن للعقل. لذلك يشعر المترجم بالإحراج عندما يكون عليه أن يفكر في نقل نبرة الأدب الكلاسيكية. إن ترجمة دي لويس لفيرجيل لا تنقصها القوة ولا الإحساس. لكن غالباً ما يوهن الفزع من الشكلية من عزيمته. إن عصرنا هو عصر واع لذاته بشكل يائس ربما عندما تتجرأ الموهبة الرئيسة وحدها على أن تأمل في الوصول إلى تلك القوة غير الشخصية التي يحتاجها كل كاتب جيد - وكل مترجم.

ومع ذلك فبالمقارنة مع بعض الآداب الأخرى - وبخاصة مع تلك التي هي خارج أوروبا - يجب على ترجمة الأعمال الكلاسيكية أن تكون سهلة في التواصل مع الآخرين. إن لغتنا الإنكليزية لها خيوط اتصال عديدة معها؛ ونبرتها الأساسية غالباً ما تظهر في أدبنا الأقدم. وإذا ترجمت بشكل غير مناسب فسيعود النقص إلى اللغة الإنكليزية. وكلما أنجزت أقل، تقلصت مصادرها بشكل ظاهر أكثر. إن لعمل المترجم مساوئ كثيرة، ولكن هذا العمل هو الذي يجعل جسم الأدب العالمي جسماً واحداً، ويساعد أيضاً في إبقاء اللغة حية وقابلة للتغيير بتغيير الأوضاع والأفكار.

الدراسات المقارنة في الجامعة

كيف يمكن تربية الحس المقارن ووضعه قيد الاستخدام في الدراسة المتخصصة للأدب في الجامعة؟

في البداية هناك القليل مما يجب قوله حول طبيعة التعليم الأدبي ومجاله. ومن المفيد أن تتذكر ما كان يعنيه فيكو في كتابه "العلم الجديد" بمصطلح "فقه اللغة" — أي "دراسة كل ما يعتمد على الإرادة الإنسانية" : لغات وآداب البشر، والتاريخ والعادات. كان هذا غاية فقه اللغة كما فهمه الدارسون الألمان، ويوجد هناك علامات ودلائل على أن وجهة نظر مشابهة تعود اليوم. إن دراسة الأدب تتوضع ضمن محيط من الفلسفة والتاريخ على نحو متزايد. فقد كان من الصعب دائماً أن نضع حدوداً دقيقة حول هذا الموضوع، وخصوصاً أن حقولاً معرفية أخرى تلقي أكثر فأكثر بظلالها عبر الدراسات الأدبية. ولشرح أعمال الماضي العظيمة أو الأعمال المعاصرة من أجل هذه المسألة فإن ذلك يتطلب معرفة كبيرة متعددة الجوانب. وكل المقررات التي تُدرس في كلية الآداب لا بد أنها تستفيد من علوم أخرى في وقت ما. ولا بد للناقد المثالي أن يعرف أين يبحث عن التنوير في علم اللاهوت، والنظرية السياسية، والكيمياء، وعلم نفس الأعماق، وتاريخ العمارة، والفنون المرئية، والفلسفة، وعلم الجمال، والفن الشعبي وتاريخ التراث الشفوي، والطباعة. ولا يوجد حدود لهذه الدراسة، وثمة طرائق جديدة تزودنا بإضاءات حول الموضوع تكتشف على نحو مستمر.

على كل حال سيفيدنا هنا تحديد الرؤية واعتبار دراسة الأدب في المقام الأول حقلاً معرفياً قائماً بنفسه، ويمكن أن تضيف الاهتمامات الأخرى إليه شيئاً ما، ولكن دون أن تتجاوزه إلى حد بعيد. إن الجامعات اليوم عندما تقوم بتعليم

الأدب بوصفه حقلاً معرفياً مستقلاً فهي تقدم بذلك خياراً بين المدرسة الواحدة التي تعالج أدباً واحداً، أو المدرسة المقارنة التي تجمع بين أدبين أو أكثر، وعادة بهدف مقارنة الثقافة والتاريخ المُعبر عنهما. أقترح في البداية أن ندرس موقع الدراسة المقارنة في كلية واحدة ما قبل التخرج، وبعد ذلك في الطريقة التي ستنفذ بها في مدرسة مخطط لها خصيصاً أن تجعل ذلك ممكناً. ثم سيكون لدي شيءٌ في هذا الفصل لأقوله عن العمل المقارن على مستوى الدراسات العليا، وعلى كلا المستويين إما على شكل منهاج مقرر خاص وإما على شكل أبحاث فردية. وأخيراً أتمنى أن أقدم بعض الملاحظات حول المهمات الموضوعة أمام الدراسة المقارنة بوصفها كلاً، ليس فقط ضمن الإطار الجامعي، ولكن بعين تلاحظ التطور العام للأدب أيضاً.

أ – الكلية المفردة لمرحلة ما قبل التخرج:

المثال الأولي هنا هو كلية تُدرس اللغة والأدب الإنكليزيين. - ولا يمكن أن تُدرَّس الأعمال الكلاسيكية في الكلية الواحدة، التي تضم كالعادة أدبين، وعموماً في كليات اللغات الحديثة يُدرَّس أدبان اثنان، مع أنه يمكن لأحدهما أن يُدرَّس بشكل أعمق من الآخر. فكلا الطرفين الأعمال الكلاسيكية واللغات الحديثة يفيضان بفرص للعمل المقارن (وإن لم تستفد هاتان المدرستان منها دائماً). لكن كلية للدراسات الإنكليزية يجب أن تنطلق لتكمل نفسها بنفسها، ويمكنها كما في كثير من الجامعات الإنكليزية أن توازن بين اهتمامات العصر الحديث واهتمامات العصور الوسطى ولو بصورة غير متناسقة. وبين فقه اللغة (بمعناه الأكثر تحديداً) والنقد (بمعناه الأكثر اتساعاً). ويوجد هناك باحثون أمثال دبليو. دبليو روبنسون الذي ناقش في "محاضرة ف. ر. ليفيز عام 1965" أن كلية كهذه، حتى بدون مكوناتها الأقدم (موضوعات من قبل القرن الرابع عشر) يمكن أن تقدم "كياناً أصيلاً من المعرفة". وهذا هو جدل ليفيز نفسه الذي يجد له الكثير من المؤيدين. فهم يعتقدون أنّ الدراسات الإنكليزية يمكن أن تكون مركزية

وإنسانية، ويبين روبنسون الضعف الذي لا يمكن معالجته في كثير من المدارس المُركَّبة الأقسام التي تضم عدداً من الحقول الدراسية التي لا تمت إلى بعضها بصلة مباشرة. إن تأثيرها، كما يقول روبنسون، سيجعل من الطالب "معتمداً كثيراً على أساتذته ومحاضريه، ولا يجد في دراسته مبادئ نظام واضحة في حد ذاتها، فهو مقيد بضخامة جهله المحتم من اكتشاف نظام بنفسه" (عام 1965، ص 14) ولهذا يفقد هذا الطالب فرصة مواجهة أستاذه، ولو لحين، كمساو له في مجال واحد من المجالات على الأقل.

والنقطة هنا صحيحة وهي بحاجة أن تُدرَّس ليس فقط بالنسبة إلى الكليات المُركَّبة، ولكن أيضاً للكليات التي تستخدم الدراسة المقارنة بحرية متضمنة آداباً عدّة أو أجزاء من آداب عدّة، دون أن يتيح أدب واحد من هذه الآداب معرفة عميقة به. على كل حال أنا أختار أن أؤجلها حتى نصل إلى كليات كهذه في القسم التالي. وفي الوقت الحاضر علينا أن ندرس ادعاء اللغة الإنكليزية بأنها تستطيع تقديم "كيان أصيل من المعرفة".

لا شكَّ أننا نتعامل مع أدب واسع وذي قيمة عظيمة — أدب متميز لأنه يشمل على الأقل شكسبير. ولكن هل هناك أدب واحد كاف حتى النهاية لتقديم تعليم حقيقي؟ نحن مضطرون أن نعترف: أن بعض أجزاء التجربة الأدبية الأوروبية قد دخلت الأدب الإنكليزي بصعوبة، ومضطرون أيضاً أن نقول لطلابنا إن أنواعاً معينة من الكتابة قد تمت بشكل أفضل في مكان آخر، وإن بعض المؤلفين الإنكليز بحاجة إلى رؤية أشمل ومن منظور الأدب الغربي ليتم فهمهم وتقويمهم بصورة صحيحة. وعندما نصل في بحثنا إلى عصرنا الحاضر فإن ذلك يبدو واضحاً على نحو كافٍ. ويظهر هذا جلياً في كتاب جامع مختصر لكارل شابيرو "مفاتيح نثرية للشعر الحديث". ونظرة من خلال الدليل التاريخي المتسلسل في نهاية الكتاب يكشف كم من الكتب التي ألفت والأحداث التي وقعت خارج إنكلترا وأمريكا عملت على تشكيل الحركة الحديثة. والشيء نفسه صحيح بالنسبة للرواية والدراما الحديثة.

وهكذا فإن عنصر الدراسة المقارنة سيبدو ضرورياً حتى في الكلية المفردة. إنها بحاجة إلى تشكيل مقاييس موحدة بالرجوع إلى أفضل الأعمال في آداب أخرى، وإلا ستكون دائماً معرضة لأخطار المعرفة المحلية التي ترضي صاحبها فقط. إن أكبر ثغرة تحتاج إلى ردم، وهي ثغرة تزداد شيوعاً يوماً بعد يوم، هي الجهل بالتراث الكلاسيكي والكتاب المقدس. وقد كانت القرون الأولى تعدّ المعرفة الواسعة بهما أمراً مفروغاً منه. وبدون الإصغاء إلى أصداء الكتاب المقدس في الكتابات الإنكليزية، حتى إلى زمن وردزورث، وجورج إليوت وزمن لورانس، فإننا سنفتقد الكثير من النغمات المهمَّة. إن الكتاب المقدس ليس جزءاً من القراءات العامة في هذا العصر، ولكن الطالب الذي تعوزه فكرة عن المخيلة العبرية كما ظهرت في الكتاب المقدس الإنكليزي، لا يستطيع أن يأمل كثيراً أن يتفهم خصائص كثير من كتابات القرن السابع عشر، على سبيل المثال، أو أن يُقوِّم الأصداء الكاملة لأعمال جونسون. وبشكل متساو حتماً لا يمكنه الإلمام بالتقاليد الكلاسيكية حتى التي ظهرت عن طريق الترجمة.

وقد يأتي طالب مستجد إلى الجامعة ومعه بعض المعرفة عن مؤلفين لاتينيين، مع أن هذا ربما يكون على شكل مقتطفات فقط قرأها باللغة الإنكليزية. فمن المفروض أن يكون عليه أن يتعلم، مهما كان ذلك عاماً، ماذا تعني الخلفية اللاتينية بالنسبة إلى الأدب الإنكليزي، سواء في القرون الوسطى أو في عصر النهضة أو في بدايات العصر الحديث. ولسوف يحتاج بصورة رئيسة عند دراسته لعصر النهضة إلى أن يَنشط لتوظيف اللاتينية التي يعرفها، وهذا يكتمل بقراءة ترجمة (غولدنغ لأوفيد، وترجمة نورث لبلوتارك). وسيكون هناك ملاحظات عدة في الأدب الكلاسيكي التي عليه أن يميزها، والأفضل أن يستمع إلى الشعر الإنكليزي. أما ترجمة درايدن الرائعة لهوراس، " الأغاني، 3 — 29" (الموجودة بين ترجمات أخرى وتقليدات في "كتاب أكسفورد للشعر اللاتيني") فمن المحتمل أن تعطي فكرة تقريبية عن حساسية هوراس المشابهة لتلك التي يمكن أن نجدها في الصيغة الإنكليزية. وأولئك الذين فقدوا ما يعرفونه من اللاتينية يجب أن يقرؤوا هذه القصيدة، وقصائد أخرى مثلها (ترجمة درايدن

للخاتمة العظيمة للقصيدة الريفية الثانية الموجودة أيضاً في كتاب إكسفورد)، ويذهبوا إلى ذلك المدى بمخيلتهم في عمق اللاتينية. إن الشرح الذي تركه جيبون الروماني عن السلام الروماني في ظل عائلة أنتونين، وعمل ملتون "رسالة في التربية" ومراجعته للثقافة الكلاسيكية في كتابه "الفردوس المستعاد"، الكتاب الرابع - إن هذه دلائل وإشارات يجب أن تكون معروفة بالنسبة إلى الطالب، مع أنها تطلعه فقط على الأجواء التي كان ملتون ومعاصروه يعيشون فيها. وسيكون الأمر مقنعاً أكثر بالطبع عندما يستطيع أن يقارن نصاً لاتينياً مع نص إنكليزي يحاكيه - الهجاء العاشر لجوفينال الذي يعزز قصيدة "غرور رغبات البشر" وقصائد الهجاء ورسائل هوراس التي تظهر اللباقة والأصالة في تقليدات بوب. (وهناك أيضاً سبب وجيه لدى طالب المدرسة الكلاسيكية في معرفة الاشتقاقات الإنكليزية. فهي تدل على فتح جديد بالنسبة إلى أدبه الخاص في إحراز تجربته التي لم يمتلكها حتى الآن).

ما القيود التي يجب أن نضعها على المعرفة الإضافية التي يجب على طالب الأدب الإنكليزي أن يكتسبها؟ أن يعرف بصورة مثالية، إذا كان يقرأ، الإنكليزية القديمة ولغة العصور الوسطى كجزء من منهاجه، وشيئاً ما عن الشعر البطولي في ألمانيا، وعن قصص العصور الوسطى الرومانسية في فرنسا، وعن دانتي وبوكاشيو. وتحتشد أعمال كثيرة في الصورة مع عصر النهضة والعصر الذي يليه، وأكثر من ذلك عندما نصل إلى القرنين التاسع عشر والعشرين، ونجد أن الأدب الألماني أولاً ثم الاسكندنافي، والروسي، والأمريكي يجب أن تؤخذ بعين الاعتبار أيضاً. ويضطر هنا الطالب إلى الخروج عن أدبه الخاص من أجل فهمه فقط. ومع ذلك فإن المنهاج الإنكليزي وحده يترنح تحت ثقل القراءة الأساسية فهل هناك أيّة قاعدة توجيهية بهذا الخصوص.؟

ويمكننا أن نميز هنا بين معيارين. أحدهما متعلق بالمعرفة والآخر متعلق بالحكم — ولا يمكن فصل هذين المعيارين في أية قراءة هادفة. ولكن، يجب أن نقر بأن الطالب قبل التخرج غالباً ما يحتاج إلى تأكيد وقائع كان يعدّها معلقة فعلياً. فالمكان الظليل المبارك في قصيدة سبنسر "ملكة الجن" مشتق من حدائق أرميدا

المسحورة في عمل تاسو "القدس المحررة". إنه يلاحظ الحقيقة، وقد يطلقها في امتحان ما. وتبقى المعرفة خامدة بالنسبة إليه، وخاصة إذا كانت معرفته باللغة الإيطالية قليلة. وقد يبحث بالطبع عن المقطع في ترجمة فيرفاكس. وبعد قراءة قصة سي. س. لويس "رمز الحب" أو مقدمة غراهام لملحمة "ملكة الجن" عليه أن يرى بوضوح أكبر صلة لمعلوماته بالموضوع؛ ولكن هذا مثل ألف حقيقة أخرى سيجمعها وهو مارٌّ بها ستضاف إلى معرفته، ولكنها في أغلب الظن لن تؤثر في حكمه. فليس لديه الوقت ليقوم بالاطلاع على تاسو.

لنأخذ الآن مثالاً معاكساً. لا يوجد أي دارس لأدب العصور الوسطى - بالفعل، لا يوجد أي دارس لأدب أيَّة حقبة بإمكانه أن يهمل دانتي. وبدون شيء من الاطلاع على دانتي سوف نفشل في فهم كل ما يستطيع الشعر أن ينجزه في خدمة مخيلة منظمة. ولا نكون قد شكلنا مستوى من الامتياز نستطيع به أن نحكم على شعر آخر من العصور الوسطى - شعر تشوسر مثلاً. وإذا قرأ أي طالب ما قبل التخرج أكثر قليلاً من مقال جميل لإليوت، مع تأكيده "وضوح وشمول" دانتي، فإنه على الأقل سيفهم النقطة الأساسية: وهي أن دانتي من أيامه إلى الوقت الحاضر أكثر من الشعراء كلهم يحتل مقاماً مركزياً في أوروبا. إنه يربط الماضي الروماني بالعالم المسيحي، وينقل الاثنين معاً إلى العصر الحديث. لدينا هنا إذاً أحد المؤلفين الذي لا يمكن التغاضي عن حضوره. إن المنهاج الأدبي الإنكليزي الذي يسمح بدراسة ما عن دانتي، والذي يمتحن به الطلاب على أوراق الامتحان النهائي، له فوائد جلية.

وبقدر ما يقال تقريباً عن سرفانتس وغوته يمكن أن يقال عن تولستوي ودوستويفسكي. فمن دون فهم جيد للأديبين الأخيرين، فإن الطالب لا يستطيع أن يُقوّم في النهاية جورج إليوت وتشارلز ديكنز. إذ يجب عليه أن يكون قد قرأ على الأقل جزءاً من "دون كيشوت" بحيث يمكن أن يتوجه برؤية واضحة أكثر إلى تقاليد فيلدنغ وكتابات ديكنز المبكرة وغوغول أيضاً. ويجب أن يكون قادراً على مقارنة القسم الأول من "فاوست" لغوته مع مسرحية "الدكتور فاوستس" لمارلو ليكشف فقط الهوة بين عصر النهضة الإنكليزية وعصر التنوير الأوروبي في

العصر التالي. ولسوف يوجه ماثيو أرنولد الطالب بقوة إلى غوته "ذلك الرجل الأصيل" بالنسبة إلى كارليل وإلى عدد كبير من معجبي القرن التاسع عشر.

إني أدرك أنّ الفرق بين المعرفة والحكم أمر مشكوك فيه جداً. وقد يرغب إنسان في اكتساب قليل من المعرفة التي لا تؤدي بشكل مباشر إلى الحكم. إن الهدف الرئيس في أيَّة مدرسة أدبية يجب أن يكون دائماً جعل كل إشارة حقيقة حية أمام المخيلة. ولكن حتماً، عندما يكون الوقت قصيراً والمنهاج على الأغلب طويلاً جداً، يجب أن تدون بعض المعلومات وتخزن للاستخدام المستقبلي.

وآمل أن يبرز من النقاش هنا، قضية التوسع في دراسة الأدب الإنكليزي، حتى عندما يدرس منفرداً. إن المنهاج الإنكليزي الذي يمكنه أن يجد مكاناً لمقرر واحد لأدب أجنبي حتى وإن احتاج إلى حذف فترة ما أو جانب من اهتماماته الأساسية، يبدو لي أنه متوازن بصورة أفضل ومقنع على نحو أكثر. إنه يقترب أكثر من تقديم "كيان كامل من المعرفة". ويجب ألا ننسى الشكاوى التي سمح آرنولد لنفسه بإبدائها حول المحلية التي يمكن تحريها في أدبنا في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر. وتجدر هنا مناقشة ما كان باوند يقوله أيضاً عن تشوسر إنه أسهم في ثقافة أوروبية عامة بشكل أكمل مما فعله شكسبير (باوند، عام 1961، ص 100 -1). ولن يحقق الأدب الإنكليزي وحده أبداً الغرض الذي قيل إنّه يمكن تحقيقه بالدراسات الكلاسيكية، وذلك بتقديم علمٍ مركزيٍ للأدب يحمل في طياته حضارة كاملة.

فالمدرسة الواحدة إذن، لا تستطيع أن ترفض مساعدة ما من الدراسات المقارنة، إن الحدود التي يجب أن تعمل هذه الدراسات ضمنها هي حدود واضحة. ولسوف تحض المقارنات على إضاءة الأدب الإنكليزي. فهي لا توسع مدى الرؤية فحسب، بل تظهر بوضوح كبير ما هو مميز وقيم في الكتابات الإنكليزية. ومسوغ المدرسة الواحدة هو أنه بالتركيز على الأدب الواحد فإنه يعوِّد العقل على الاستمرارية. ففي زمان التغيرات غير المتوقعة التي يتسم بها زماننا، يمكن قول كل شيء لترسيخ الجذور عميقاً في تراث وطني. وبالفعل،

بدون ذلك كخطوة أولية، يبدو الأمر مشكوكاً فيه فيما إذا كانت الدراسة المقارنة تستطيع أن تحقق قيمتها الكاملة. وبشكل مثالي فإن كلاً منا يتمنى أن يبدأ كل دارس باكتشاف أدبه الخاص ومن ثم، ربما في السنة الرابعة يتقدم لدراسة مقرر مقارن. ويشكل ذلك بلا شك خطى متتالية، مع أنه حالياً، عندما تخصص ثلاث سنوات فقط في منهاج الدراسة للشهادة الأولى، من المحتمل أن يأتي ذلك على صورة دراسة في مرحلة ما بعد التخرج.

ب ـ الدراسات المقارنة في مرحلة ما قبل التخرج

إن معظم الجامعات الحديثة في بريطانيا قد سعت إلى هدم الحواجز الموجودة بين المقررات، فهذه الجامعات تقترح مقررات مثل "دراسات أطلسية" أو "دراسات أوروبية" تجري فيها محاولة للتوصل إلى الحضارة الموجودة فيما وراء أدب أو آداب معينة التي فيها حقول معرفية مثل التاريخ والفلسفة وعلم الاجتماع، والتي تشكل على هذا النحو أو ذاك جزءاً من المنهاج. أو إنهم قد أسسوا مدارس ذات دراسات مقارنة في مستوى ما قبل التخرج، ومع وجود بعض الاهتمام تجاه مجتمعات مختلفة شكل فيها كلٌ أدبه الخاص به. إن هذا الهدف منطقي، فتعليم اللغة الإنكليزية واللغات الحديثة ولمدة طويلة قد أدى إلى انغلاق على الذات، مع عدم تواصل وعدم اهتمام. إن اكتساب علم ما ينفذ إلى علم آخر وعلى نحو بطيء جداً. فهناك اعتراف بأن الأدب يتجاوز الحدود الوطنية، وإن دراسته يجب أن تكون مشروعاً عاماً، لذلك يجب على جميع الأقسام أن تتعلم منه وتعلم بعضها بعضاً. وفي الجامعات الجديدة من المألوف أن تختفي التقسيمات. فمدارس الأدب تحل محل الأقسام المنفصلة وغير المنسقة.

ونادراً ما تحتاج المزايا إلى أن يشار إليها. فالمدرسة الأدبية ذات الجوانب المُحكَمة ستُظهر تماسكاً منطقياً، وإحساساً بالاتجاه، وانسجاماً في المستويات النقدية التي تضمن أنّ كل جزء من منهاجها يمكن أن يعطى أعلى درجات الصلة بالكل. وبموجب النظام القديم لاحظ مدرسو الآداب الكلاسيكية أو مدرسو

اللغات الحديثة أحياناً أن طلاب اللغة والأدب الإنكليزيين عندما ينظرون إلى مقرراتهم بوصفها مساعدة فإنهم يضيفون إليها وعياً نقدياً قد يفتقده طلابهم. ويصبح هذا الوعي، أو يجب أن يصبح، عاماً في المدرسة الأدبية. وعلينا أن نفترض أن الأدب الإنكليزي سيشكل واحداً من المقررات التي يجب أن تدرس، ليس لأن التفكير النقدي هو حكرٌ بأية حال من الأحوال على أولئك الذين يُدرِّسون الأدب الإنكليزي، ولكن لسبب لا خلاف حوله وهو أن الآداب الأجنبية لا يمكن أن تُقوّم بصورة حقيقية، حتى يكون لديك شيء من الاطلاع على أدبك الخاص. وقد كان هذا الأمر مفهوماً من قبل المدرس الذي درَّس كولردج وأتباع مدرسته بأن يميزوا فيما بين الكتاب الكلاسيكيين "على أسس من الإحساس الواضح والمنطق الشامل". ولكن ربما يبقى هذا الأمر حقلاً مجرداً لو لم يُرجَع بالطلاب إلى أدبهم القومي من أجل إجراء مقارنة حية: "وفي الوقت الذي كنا ندرس فيه الشعراء اليونانيين المأساويين، جَعَلنا ذلك المدرس نقرأ شكسبير وملتون على شكل دروس: وهم كانوا أيضاً دروساً، حيث تطلبت هذه الدروس كثيراً من الوقت والكد والتعب لكي تُعرض، ولكي ينجو من النقد" (كولردج عام 1907، ص 4). ويجب، كما أعتقد، أن يكون بديهياً أن على الدراسات المقارنة بالنسبة إلى طالب مرحلة ما قبل التخرج أن تتضمن أدبنا الخاص بوصفه عنصراً أساسياً.

إن فوائد المنهاج الواسع والمتكامل سوف يجلب من دون شك بعض المساوئ التي تكون معادلة لها. ففي نظر المناوئين سيحقق منهاج كهذا اتساعاً على حساب العمق، وسوف يجادلون بأن مقتطفات متناثرة غريبة من أدبين أو أكثر قد سبكت لكي تشكل نموذجاً مصطنعاً. ولكن المدرسة التقليدية التي تحصر نفسها بأدب واحد وتستكشف ذلك الأدب منذ بدايته وحتى نهايته - على الأقل بشكل نظري، على الرغم من أنه في الممارسة ستظهر بعض الفجوات. وكما أشار السيد روبسون فإن المدرسة التي تنكب على "تعدد الاختصاصات في المجالات التي يتصل بعضها ببعضها الآخر" - وإلى حد ما سيكون هذا منطبقاً على الأدب المقارن — وسيضعف طاقة الطالب في إنتاج عمل انطلاقاً من مبادرة

ذاتية أصيلة. فهذا الطالب يعتمد كثيراً على معلمه لأنه يوجد هناك أمورٌ كثيرة جديدة بالنسبة إليه بحاجة إلى شرح. فهو لا يعرف كيف يوجه نفسه، ولذلك يمكن أن تكون تجربة التعلم هنا تجربة جزئية فقط.

لقد فكر السيد روبسون بتلك "المدارس المركبة" تلك التي تجمع تنوعاً في الحقول الدراسية. ويمكن الإجابة عن الدراسات المقارنة بأنها على نحو كبير منشغلة في نشاط وحيد هو تقويم الأدب، وذلك الأدب واحد في كل مكان ويقدم المشكلات نفسها. لكن إن كانت القضية هكذا فإن جوهر اعتراضه يبقى قائماً. ويجب على مدرسة الأدب المقارن أن تختار، وأن تختار على نحو مؤثر وفعال. ومن الممكن بسهولة أن ترث بعض النقائص التي تنتمي إلى المدرسة "العامة" التي تدرس فيها ثلاثة أو ربما أربعة مواد في آن واحد. وعلى كل حال فإن الضعف الرئيس في المدرسة العامة يكمن في التوضُّع العشوائي الذي يجري. فمواضيع قليلة جداً يمكن أن يتفق بعضها مع بعضٍ على نحوٍ حقيقي. ولكن في المدرسة المقارنة يكون المخطط، إن وُجِد، واضحاً جداً. فهذه المدرسة وقَفَتْ نفسها على صياغة رفيعة جداً. وستبرز العناصر المختلفة لتؤدي معنى ما فقط ضمن مشروع محكم جداً.

وتواجه المدرسة المقارنة مشكلتها الأساسية في جهل الطالب لها. ولو أن الطالب كان قد تلقى ثقافة رصينة قبل بلوغه هذه المرحلة لكانت الصعوبات أقل – إذا كان قد قرأ مثلاً الأدب الكلاسيكي بقدر ما يتطلب البحث الأدبي أن يكون جزءاً مكوناً من ترتيب دراسي جيد (أو استطاع أن يفعل ذلك قبل أن تثقل كاهله المتطلبات الدراسية ما قبل الجامعة). إذ يتوجب على الطالب أن يكون قد اكتسب بعض المعرفة باللغة الفرنسية أو لغة حديثة أخرى. وكان عليه أن يتعلم، مثلاً كولردج، وأن يربط العمل الأجنبي بنظيره في الأدب الإنكليزي. وقلما يظهر مثل هذا المرشح ولكنه الأنسب للدراسة المقارنة، ويستطيع أن يحصل على قيمة حقيقية منه.

وعلى كل حال فإن الطالب العادي سيمتلك قليلاً من هذه المهارات. لكن يجب أن يكون لديه حب اطلاع نشط تفرضه طبيعة المنهاج نفسه. ويمكنه بسرعة أن ينقاد لتشكيل العادة المقارنة. فبأية طرق يمكنه أن يكون محمياً من السطحية والادعاء؟ وأقترح هنا حلّين يخدمان بطريقة أفضل. يجب عليه أولاً أن يكتسب فهماً غير عادي لما يريده، ويجب عليه ثانياً أن يمارس الترجمة.

لنعالج النقطة الثانية أولاً، ونسمع شكوى مألوفة بأن طلاب الأدب الإنكليزي - وحتى ربما طلاب اللغات الحديثة - لا يتعلمون الكتابة، فلا يكتبون أي شيء ماعدا المقالات الأدبية وبأسلوب محدد. ولو بدلنا المناسبة وطلبنا منهم أن لا يكتبوا مقالاً نقدياً بل تعبيراً في اتجاهات أخرى، والنتيجة ستكون على الأرجح لاشيء سوى صيغ مبتذلة. وإحدى الميزات العظيمة للتدريب الكلاسيكي القديم أنها كانت تطلب كثيراً من الترجمة. وربما يكون هناك اهتمام زائد بكتابة الشعر والنثر اللاتيني واليوناني. ولكن لم يستطع أحد أن ينكر فوائد الترجمة من هذه اللغات إلى اللغة الإنكليزية. وغالباً ما تكون الترجمة هي مجال معرفة بالنسبة إلى الشاعر الذي بممارستها يستطيع أن يكتشف مصادر دفينة في لغته الخاصة. إن الترجمة تعلم أي طالب وتربيه على الكتابة بلغة إنكليزية دقيقة ومرنة. فهي تشغله من البداية في الأدب بوصفه مشاركاً - ويغدو القارئ كاتباً أيضاً. والمدرسة المقارنة يجب أن تقدم فرصة من أجل ممارسة هذا الفن.

وعلى أية حال، يجب أن لا نزكي الترجمة على تلك الأسس فحسب، فهي ستضمن أيضاً أن الطالب قد واجه كاتباً أجنبياً على نحو صحيح. إن نقداً من أفضل النقد في زماننا سينشأ من خلال معاينة مقطع أساسي على نحو دقيق. وهذه المعاينة بالطبع أصعب مع النص الأجنبي، وخاصة بالنسبة للطالب الذي ليس لديه خبرة، ولكن يجب عليه أن يكون معتاداً على هذا الاستكشاف الصعب وذلك منذ اللحظة التي يكون فيها قادراً على قراءة مقطع من ليوباردي أو بوشكين. ولاشيء يحرض قوى التقويم أكثر من ترجمة أسطر قليلة نقلها معلم أجنبي إلى لغتك الخاصة. وهناك ضرورة القراءة بشكل موسع قدر الإمكان في الأدب الأجنبي. ولكن الممارسة المنتظمة للترجمة سوف تُظهر أن المواجهات

ليست سطحية. أحياناً وعلى نحو لا يمكن تفاديه، إنّ بعضاً من هذه القراءات يجب أن تتم عبر الترجمات الإنكليزية، إذا كانت اللغة غير مألوفة وصعبة أساساً مثل اللغة الروسية. وعلى كل حال فإن بضع عشرات من الصفحات المقروءة بصورة عميقة تسمح للطالب أن ينطلق من أساس ثابت. إذ يجب أن يجعل من ذلك قاعدة له في تفحص كل عمل كتب بلغته الخاصة.

إن الأمر الآخر الذي يتطلب انتباهاً جيداً هو الطابع الفكري الذي تقدمه مدرسة كهذه. إذ يجد الطالب نفسه من البداية مواجهاً بأسئلة مقارنة، سيكون بحاجة إلى تشكيل مفهوم واضح عما تتضمنه هذه الدراسة. ويجب أن يكون العقل مستعداً لمواجهة الصعوبة، ويجب أن يتعلم إجراءات النقد بسرعة، لكي ينشر المعرفة التي يكتسبها وليفهم العلاقات المهمة سواء كانت بين الأعمال الفردية، أو بين الأعمال الأدبية المقارنة.

ولا يمكن أن يكون هناك شيء عشوائي في التخطيط لمنهاج مقارن. فهنا المنهاج لا يشكل نفسه بشكل حتمي بالطريقة التي يميل إليها منهاج قائم على أدب واحد. إن حسن اختيار وسائل معينة سوف يميزه ومطلوب من كل جزء فيه أن يكون بحيث يعطي قيمة كاملة. فربما ينتج عن هذا حسٌ نقديٌ حادٌ — أي القدرة على إيراد الأسئلة الصحيحة — ينبغي أن يُشجع منذ البداية. وربما نجد أن الطريقة المنهجية في المنهاج المقارن هادفةً أكثر، وأكثر وعياً للذات من الطريقة التي كانت سائدة في المنهاج التقليدي ذي الموضوع الواحد. فالطالب مدعو هنا لأن يُظهر بعضاً من الميزات التي يتوقعها المرء من طالب الدراسات العليا.

أما بالنسبة إلى تصميم المنهاج نفسه فإنني أستطيع أن أقدم فقط بعض الملاحظات. وسيبدو ضرورياً وأساسياً - وهذا تمت ملاحظته من قبل — أن يشكل الأدب الإنكليزي واحداً من العناصر الرئيسة فيه. وعلى الأغلب أن فترة العصور الوسطى ستُهمل، وأن إعداد منهاج مقارن ممتاز يتعامل مع أوروبا العصور الوسطى أو أوروبا عصر النهضة أمر ممكن بالتأكيد، ولكن واحدةً من الفترتين على الأغلب سوف تُبعد الأخرى، إذا لم يكن هناك أربع سنوات

دراسية، وإن حذف الأدب الحديث سيبدو لسوء الحظ أمراً محتماً. وفي رأيي أنّ مثل هذا المنهاج مناسب لطلبة دراسات عليا من الذين اكتسبوا بعض الاطلاع على الأدب الواحد في كل فتراته. والمنهاج المقارن بالنسبة إلى طلاب مرحلة ما قبل التخرج سيركز بشكل أكثر فائدة على الأدب الحديث، ربما مع عصر النهضة بوصفه حقبة واحدة فيه، ومع القرنين التاسع عشر والعشرين كفترة أخرى، أو ربما يكون مبتدئاً من نهاية القرن السابع عشر حتى الوقت الحاضر. ويمكن أن يوازن ببساطة بين أدبين لبلدين مختلفين أُنتجا في الفترة نفسها. وقد تُستخدم طرائق مختلفة (مثلاً معالجة جنس أدبي بمفرده مثل الرواية، أو الملحمة، أو الشعر الهجائي). ومهما كان اختيار المواد فإن الغاية هي الكشف في الحال عن الصلة الوثيقة بين الآداب المقارنة ونوعيتها الفريدة. وإذا قام الطالب بأي عمل مفصل - وبالتأكيد عليه أن يدخل في الموضوع على نحو كامل - يجب أن يرتبط عمله هذا بقضايا كبيرة وكتّاب نموذجيين. إن الشخصية الممتعة من المرتبة الثانية، التي قد تحتل مكانها في المدرسة الواحدة، تبدو أكثر احتمالا للحذف، ما لم تتم مناقشة أهميتها بحسب الأعمال الكبيرة التي تركتها وراءها.

إن جميع مناهج الأدب ما قبل التخرج سواء أكانت مقارنة أم مفردة تتوزع بين مطالب متصارعة فيما بينها. فهي تسعى بقوة لتتحد شمولاً وعمقاً. ويُورد المنهاج المقارن فقط المشكلات بشكل حاد أكثر. إن الخروج من هذه المشكلة كما اقترحت هي في أن نُشغل الطالب مباشرة بالقضايا الكبيرة. لندعه يعي المشكلات والقضايا التي تواجه النقد هذه الأيام. ومتى اكتسب حب الاطلاع والاستعداد العقلي ليربط بين كل ما يقرؤه برؤية نقدية متنامية، فلن يضيع أي جزء من المنهاج يعطى له. وما يقع وراء المنهاج سيظهر له في الأفق بصورة متزايدة.

ج ـ دراسات ما بعد التخرج (الدراسات العليا)- منهاج السنة الواحدة:

هناك نوعان من الدراسة حالياً في مرحلة ما بعد التخرج. إما منهاج السنة الواحدة الذي يشبه عمل الطلاب فيما قبل التخرج في الإشراف الذي يتطلبه،

أو مشروع الدراسة المستقلة مدة سنتين أو أكثر متمثلة في أطروحة أو رسالة جامعية. وربما يتضمن منهاج السنة الواحدة أطروحة قصيرة ولكنها تتألف أساساً من المحاضرات والنقاشات، والفرق الرئيس الذي يميزها عن العمل فيما قبل التخرج هو أن الطالب يكون أكثر خبرة ولديه معرفة أفضل بلغة أجنبية أو لغتين.

أما الطلاب الذين تخرجوا من المدرسة الواحدة فإن هذا المنهاج يمكن أن يقدم مدخلاً لهم إلى الدراسة المقارنة بوصفها غاية بحد ذاتها. فالموضوع من شأنه أن يكون محدداً لكي يسمح بالاستقصاء الكامل. لذلك يعتمد الأمر إلى حد كبير على اختيار الموضوع أو المجال. لقد اقترحت سابقاً أنّ دراسة عصر النهضة أو العصور الوسطى ضمن رؤى مقارنة ربما تكون مناسبة على هذا المستوى. وعلى كل حال يبدو أنه من الصعب تماماً توصيف فترة أو جنس أدبي دون أن يكون هناك وعي في الذهن لما يمكن اكتسابه بالإضافة إلى المعرفة الأكثر تفصيلاً. هاهنا ومن أجل الدراسة العليا عموماً يجب أن نستفيد من نصيحة أورباخ، الذي كانت لديه قناعة أنه يجب على الباحث أن "يبحث عن ميزة موجودة في الموضوع نفسه" (أورباخ، عام 1965، ص19)، بدلاً من البدء بتتبع مقولة بعيدة ومجردة. إن بحثه وتحقيقه في معنى المصطلحين اللذين حددا جمهور القرن السابع عشر في فرنسا "البلاط والمدينة" معروف بشكل جيد ونموذجي من أجل هدفنا. وفي البحث عن خاصية تميز كلاً من هذه الكيانات كان قادراً على أن يبرز نبرة وطابع الأدب الفرنسي في ذلك العصر، وليُظهر حدوده بصورة أكثر وضوحاً. وهكذا استطاع أن يكشف معضلة مثل معضلة المبشر بوسيه الذي ذمّ "المجد" وأخلاق البلاط والمدينة، والأخلاق الكاذبة والبعيدة عن المسيحية، مع هذا كان عليه أن يستخدم الأسلوب نفسه الذي يستخدمه البلاط والمدينة (أورباخ، عام 1957، ص346 -347).

لذلك اقترح أنه حتى في منهاج سنة واحدة مختصر يجب أن نحاول توضيح بعض المشكلات الرئيسة. فقد يأمل الطالب أن يعطي على الأقل بدايات إجابات عنها. إن الطريقة البديلة التي تُضيّع الطالب أو ترشده إلى مجال معين (إلى جنس أو فترة أدبية) قد يتطرق بالفعل إلى أسئلة ذات أهمية حقيقية. وعلى كل حال

فإن هذه كلها يجب أن تحتل مكاناً مركزياً في بحث منظم. وقد يخفق منهاج السنة الواحدة بسهولة بالغة في تمييز نفسه عن منهاج دراسي لطلاب السنة الرابعة فيما قبل التخرج. ويمكنه تجنب ذلك بتبني مواضيع ومشكلات لم يكن الطالب فيما قبل التخرج مستعداً لدراستها آنذاك.

انظر الملحق الخاص بنموذج منهاج السنة الواحدة لما بعد التخرج.

د ـ أبحاث ما بعد التخرج (الدراسات العليا)

إن الشرط الأول للنجاح في المجال المقارن هو أيضاً من أصعب الشروط التي يمكن تحقيقها. ويجب أن تبنى المقارنة بشكل ثابت على واحدة من الغايتين : إنها تتطلب معرفة واسعة بأدبين ومجتمعين ومعرفة بتقاليدهما وآرائهما المختلفة. ووفقاً لذلك فإن اختيار الموضوع سيكون محدداً أكثر مما يبدو. إن الموضوع المناسب يجب أن يرسم حدوده الخاصة، أو أنه سينهار نتيجة الامتداد غير المضبوط. علينا أن نتذكر أن أبسط طريقة لمواجهة كاتبين تشمل في الوقت نفسه عدداً كبيراً من المواجهات الأخرى. إن كل كاتب يجلب معه أدلة وبراهين من وسطه ومن أصله الروحي. لذلك لا يمكن تبسيط هذا الكاتب من أجل تسهيل المقارنة.

زد على ذلك أن صلة الوصل يجب أن تكون قوية وواضحة. ربما تكون المقارنات الأكثر جدارة بالنتائج الجيدة هي تلك التي يقبلها الكتاب أنفسهم أو تحدوا القراء أن يقوموا بها - وتلك المقارنات هي التي تنشأ من "صدمة المعرفة"، عندما يصبح أحد الكتاب واعياً لوجود صلة قوية بينه وبين كاتب آخر. كان هذا شعور هنري جيمز مع تورغينيف، وشعور باوند مع بروبرتيوس، وبوشكين مع بايرون. وعندما نستكشف "التأثير" هنا فإن ذلك يقود بسرعة إلى تشكيل حالة، وهذا هو السبب الذي يجعل مؤلفاً معيناً يعني الكثير في زمن ما ومكان ما بالنسبة إلى مؤلف آخر. وهذه أمور تدعو إلى التساؤل ولها مبرراتها الخاصة والواضحة التي يمكن تحديدها وحصرها.

إنني لا أقترح أن تعالج الدراسة المقارنة حتماً دائماً أو بصورة مفضلة مقارنات منفصلة. لكن يبدو ذلك جيداً من أجل تأكيده، منذ البداية، حتى تعكف الدراسة المقارنة بصورة مميزة على معالجة الشيء المحدد. لقد كان هناك مختصون بارزون في دراسة الأدب المقارن من أمثال أرنست روبرت وكوريتوس اللذين جعلوها قاعدة لهم للبدء "بالمفاهيم الأكثر عمومية"، ومن ثم ليعملوا حتى يصلوا إلى تفسير الجزئيات. لقد وضع "كورتيوس نصب عينيه الاهتمام بالاستمراريات، فقد تابع "متواليات تعبيرية" - أشكال، وموضوعات، وأفكار (كورتيوس، عام 1953، ص 229). إن الخطر في هذه الطريقة - التي لم يتجنبها كورتيوس كلياً - هو في احتمال بروز مجموعة من الأمثلة كموضوع بحث يمكن تحديده من خلال عشرين طريقة مختلفة، بدون إعطاء عناية كافية لتأسيس طبيعة كل طريقة على حدة. وتنشأ الصعوبة نفسها في الدراسة البارعة التي أجراها ماريو براز على مدرسة "الانحلال" الأدبية في القرن التاسع عشر من خلال عمله "العذاب الرومانتيكي"، حيث كان يبحث عن "حالات معينة من الفكر وخصوصيات سلوكية" (براز، عام 1960، ص9)، ومرة ثانية مع أمثلة عديدة حسيّة، نبدأ بالشعور بأن أشكالاً خارجية قد طمست. ويطبق هذا على نحو مساو على عمل نورثروب فراي، عندما يعرض مثلاً "نقد النموذج البدئي" و"نظرية الأساطير" (فراي، عام 1957، ص131 -239).

يجب توخي الحذر في معالجة مشاريع من أي نوع - سواء تضمنت تطور أسطورة أو نوع أدبي أو رمز أو صورة بلاغية. وينبغي على الإنسان أن يعي باستمرار أهمية الاستخدام الخاص. هل كانت الأسطورة مركزية بالنسبة إلى اهتمامات الكاتب وكم من الزمن يمتد ذلك؟ وهل يقيد الجنس الأدبي الكاتب بصورة استبدادية؟ أو هل لديه الجرأة لتحويل عمله أو حتى التهكم عليه؟ إن تمييز الأجناس الأدبية ليس على الأقل عندما تتعامل مع شاعر مثل وردزورث الذي في شعره تتعدل صفاتها، له علاقة واضحة بالدراسة المقارنة. ولذلك فإن تمييز الأساطير، بالفعل من بين أمور قطعية أخرى من الخارج يساعدنا في نقل البنية إلى عمل فردي. لكن يجب علينا ألا ننسى أن المخيلة يمكن أن تعزز من

قدراتها عبر المقاومة. إن مواجهة أي نوع أدبي تراثي أو أسطورة قلما يؤدي إلى نتيجة مباشرة يمكن التنبؤ بها، إلا عندما يكون الفن الثانوي الأهمية موضع بحث.

لقد حذر أورباخ من الانشغال الزائد بأفكار عامة مثل "الرومانتيكية" أو "فن الباروك" أو "فكرة القدر" و "مفهوم الزمن" (أورباخ، عام 1965، ص18). صحيح أنه في الفصل الأخير من كتاب "المحاكاة الفنية" يدرس "مفهوم الزمن" أو بتحديد أكثر يدرس معالجته من قبل بعض الكتاب المعاصرين. ويمكن أن يقول المرء بأن الموضوع قد فُرِضَ عليه بفعل النصوص التي يدرسها. وبدأت العملية بفهم تكرر في أمثلة جديدة. ولم يغفل أورباخ الظروف التي تطور فيها العمل. كما كان الأدب بالنسبة إليه مسرحية متواصلة بتفاعل حيوي بين حلقاتها، وكل شيء اكتسب أهمية أكبر عندما تم النظر إليه عند نقطة بزوغه في التاريخ.

إن البحث، وإن كان على معيار معتدل، سيكون مثمراً إذا لم يتجاهل العلاقات الأساسية التي يظهر فيها موضوع ما بصورة أفضل. ويجب أن يظهر البحث ترابطات لا يمكن الخلاف عليها. وإني أجد أن مقالة سانتيانا اللافتة للانتباه والذكية "ثلاثة شعراء فلسفيين" تميل إلى الفكر التجريدي. وإن الاستمرارية التي رآها بين لوكريتيوس، ودانتي، وغوته موجودة في المضمون بقدر ما يمكن أن نتبصرها من أجل توضيح ثلاث فترات رئيسة للفكر الأوروبي (سانتايانا، عام 1910، ص12). لكن الشعراء يدخلون في علاقات غير ضرورية مع بعضهم بعضاً - مثلاً كتلك التي بين دانتي وفيرجيل (أكثر من لوكريتيوس). مع أن العلاقة بينهما ممتعة فإنها بالنسبة إلى الناقد الأدبي بعيدة جداً.

هناك فرص كبيرة جداً للبحث الفعال. ولعل الإشارة تكفي هنا إلى بعض المجالات التي يمكن إنجاز عمل نافع ومركز فيها. إن أولى تلك البحوث وواحدة من الأكثر عطاء هي دراسة الترجمة. فهذه بإمكانها تحقيق غايات متنوعة. إن ترجمات عدة للشاعر نفسه ومن حقب مختلفة يمكن مقارنتها من أجل اقتفاء

تبدلات الأحاسيس، والانعطافات الخاصة للّغة التي يمكن تمييزها عن انعطافات لغة أخرى، مظهرة الطابع الوطني والتراث اللذين يظهران من خلال كل منها، والترجمة قد تساعد في تعديل فهمنا وتقويمنا النقدي للعمل الأصلي، أو بإمكاننا أن نبحث عن دلالة تغيرات التوكيد، والإخفاءات والإضافات التي سمح المترجم لنفسه أن يقوم بها. وستبدو هذه على أنها واحدة من نقاط التقاطع بين الآداب، حيث ستظهر العبقرية الأساسية لكل منها على نحو أكثر وضوحاً.

إن عملاً مثل "تاريخ النقد الحديث" لرينيه ويلك يجب أن يذكرنا بأن الدراسة المقارنة لنقاد أمثال أرنولد، سانت بيف، بيلنيسكي، أو دي سانكتيس يمكن أن تظهر اختلافات في الموقف والنغمة اللذين يعكسان الحالة الثقافية لكل منهم. وينطبق هذا أيضاً على مؤرخين: فقد كتب المؤرخ بيترجيل عن تقديم نابليون من قبل مؤرخين فرنسيين وآخرين، وعن طرائق معالجة الكتاب الفرنسيين للثورة. وهناك الكثير يمكن أن يقال حول صفات المؤرخين الوطنيين في القرن التاسع عشر؛ وبشكل خاص حول البلاغة التي يستخدمونها في أعمالهم ودوافعها. فمؤرخون أمثال ماكولي، أو باركمان، أو كارامزين، أو كلوتشيفسكي ينتمون جميعهم إلى تاريخ ثقافاتهم الوطنية وهم لا يقلون في ذلك عن الروائيين أو الشعراء.

على أية حال، فإن المجال الأكثر وضوحاً من أجل الدراسة هو ذلك الذي يخص الأشكال الرئيسة التالية: الملحمة، والمأساة، والملهاة، والشعر الغنائي والهجاء والرواية. لقد اقترحت أكثر من مرة بأن العمل الأكثر فائدة سوف يجري في المكان الذي فيه الاتصال الواضح - القرابة، الارتباط أو الاعتماد وربما رفض متعمد لمثال— يمكن إثبات وجوده. ولا حاجة إلى القول أن مقارنة ما يجب أن تنظر بصورة خاصة إلى الشكل واللغة معاً - وإلا سوف يبرز فيضٌ من التعميمات حول المواقف، ومناخات من الرأي، والعبقرية الوطنية وغيرها. إن التحكم الضروري سوف ينشأ من خلال الدراسة الدقيقة للنصوص، بحيث يمكن للعلاقة المميزة أن تنشأ بينها بوضوح. إنه من الممكن بالتأكيد أن نختار أساساً للمقارنة الحالة الطارئة العامّة لا التشابه الشكلي والموضوعي فقط

– الثورتين الفرنسية والروسية وكذلك الحرب الأهلية الإسبانية – ولتأكيد كيف قام الكتّاب في حقب مختلفة ومن جنسيات مختلفة بتمثيلها. ولكن حتى هنا فإن الاكتشاف قد يقود إلى أسئلة شكلية، مادام الكاتب يصوغ (أو يتلقى فقط) منظوره لكي يرى الحدث الجديد من خلال أشكال موروثة، أو من خلال توجيه التراث الذي يرشده إلى شكل ما أكثر من آخر، حتى إنّه يستطيع أن يعدل ذلك بصورة كبيرة. إن الشيء الأهم في الدراسة المقارنة هو أن تكون قادراً على فهم كل مثال على حدة، أي عمل كاتب ما، بوصفه كياناً قائماً بذاته — من أجل تعرف حدوده الفردية – والنبرات، والإيقاعات، والبنية الداخلية. ففي كل نوع من أنواع النقد تكون هذه الأمور مهمة ومعرضة على نحو حاسم في الدراسة المقارنة خصوصاً للتحريف وسوء الفهم.

وأخيراً، إن الطالب الباحث يحتاج إلى اكتساب الحس بمكانته الخاصة في التاريخ. وعليه أن يربط، حيثما أمكن، مشكلاته العاجلة والملحة بوضع كلي. ويبدو الآن أنه من الملائم أن نتحدث أكثر قليلاً عن تلك الحالة، وعن المهمات المتعددة التي يمكن للدراسة المقارنة أن تقوم بها.

هـ ـ المنظور الأوسع

علينا أن نأخذ بعين الاعتبار الخطوط التي يمكن للأدب أن يتطور بها. فمن جهة تنمو التبادلية بين الآداب القومية باستمرار؛ وتبني شيئاً فشيئاً ذخيرة عامة من المعرفة يمكن أن يستقي منها الكُتاب بأية لغة. إن الروائع التي بقيت حتى وقت طويل ملكاً لشعب واحد تصبح الآن متوفرة للعالم. (فبينما أكتب ذلك فإن إعلاناً قد ظهر لتوه في كتاب سيمكن القارئ الغربي من الاطلاع على أعظم شعراء العرب، المتنبي الذي عاش ما بين الأعوام 65 –915م، والذي نادراً ما تُرجم أو نُوقش خارج البلدان العربية). قارات بكاملها أصبحت مترابطة بعضها ببعض، أمريكا الجنوبية بالأمس وأفريقيا اليوم. ومن جهة ثانية فإن مكانة الأدب، استقباله، وميزاته المفهومة كلها تتغير. إن وسائل الإعلام الإلكترونية الجديدة يمكن لها أن تحل محل الأدب في النهاية.

لاشـيء هـنا يفـي بالغـرض عـن طـريق الـتأمل النظـري. فالمنهاج العملـي لأولـئك الـذين يـرغبون بالحفـاظ على الأدب ونشره هو واضح تماماً. ويجب علينا أن نـضمن أن مخيلة الكاتـب فيما يمكن أن يكون أقل وأقل وسطاً مفضلاً يجب أن تجد تغذيـتها مـن أعظـم المـصادر تـنوعاً. ليس فقط العمل الذي ينتمي إلى الماضي بـل أكثـر مـن ذلـك ما ينبثق عن الآداب المعاصرة، حتى الأعمال المتأخرة التي ما تـزال ينابيع معينة مفتوحة لها، تستطيع جميعها تقوية العقول المبدعة. وهذا يعني أن الكـثير مـن الاكـتشافات والتفسيرات سـوف تكـون مطلـوبة. إذا كـان هـناك في اعـتقاد أرنـولد أيّـة مـادة و"جهـد نقـدي عظـيم" يجـب أن يـسبق بالفعـل فـترة مـن التجديد الإبداعي، فإن المرء يمكن أن يلحظ في أي اتجاه يجب أن يشير هذا الجهد. فـالأدب يعـيش علـى نفـسه فقـط، لكـنه يـنمو مـن خلال تراكم الأعمال وتوسع الوعـي. فكلمـا تمكـنا مـن معـرفة إنجازاتـه في أي مكـان بدقـة أكثـر زاد احـتمال اكتشاف المزيد من الإنجازات الجديدة.

إن الوسائل قد أصبحت الآن متوفرة وممكنة بالنسبة إلى أولئك المهتمين كي يتـصلوا بكـل شـيء ذي قـيمة في الأدب العالمـي. إن الخمـسين أو المئة سـنة القادمة يمكـن أن تـرى هـذا الـنوع مـن الدراسـة، والـتراث المركـزي الحـي متوسع ومنتشر بـشكل غـير محـدود. فالدراسـة المقارنـة لـديها الكـثير ممـا تقوم به في الترويج لوعي أكثـر اسـتيعاباً. سـأتابع في الفصل القادم دراسة مثال واحد عن المنظور المتغير لأنه يؤثر فينا بشكل خاص. (ويمكن للمرء أن يجادل في أن وضعاً مشابهاً ينشأ في مجال الأدب الإسـباني). وسـوف أبـدي اقتراحـات معينة حول دور الناقد الإنكليزي في هذه المرحلة من الزمن.

الأدب الأمـريكـي - الحالة الخاصـة

بما أننا مواطنون ناطقون باللغة الإنكليزية فنحن واثقون من أننا نسعى لتربية وعي خاص بنا. إن اللغة الإنكليزية تقدم الأداة لآداب متنوعة من بينها الأمريكي الذي يسترعي الانتباه أكثر من أي أدب آخر. فمنذ زمن ليس ببعيد تعود الكاتب والقارئ الأمريكيان أن يضللا وغالباً من دون رغبة، وعياً حول أدبهم الخاص على أنه ملحق بأدبنا. ونلمس الإشارة الضمنية إلى إنكلترا وأوروبا باستمرار في الكتابات الأمريكية. لقد قلت سابقاً إن العادة المقارنة تبدو طبيعية بالنسبة إلى التفكير الأمريكي، الذي لا يستوعب في حالته هذه الأدب الإنكليزي فحسب بل على الأقل آداب نصف دزينة من الشعوب الأوروبية، وينتشر في هذه الأيام إلى أبعد من ذلك وصولا إلى الصين والهند واليابان. إن وضعها الثقافي جعل أمريكا المركز الرئيس للدراسات المقارنة. وبما أن الفكر والأسلوب والمواقف الأمريكية تتدفق بقوة أكثر في حضارتنا، فإن الحس المقارن، على الأقل بالنسبة إلى أمريكا نفسها، يبدأ بالتشكل هنا. إن الكاتب والقارئ الإنكليزيين في العصر الحاضر يمكنهما أن يشعرا في كل مكان بهذا الحضور القوي الذي بأي حال غير مرحب به بصورة كلّية. إن أطراف موطن لغتنا ومجالاتها الأكثر حساسية وحميمية يتم غزوها الآن: إن إنكليزية اللغة الإنكليزية تبدأ الآن بالاستسلام. لقد أصبح من المستحيل تماماً في هذه الأيام أن نتجاهل الكتابات الأمريكية، التي تعدل الخطى وتحدد الاتجاه في أدبنا. ويدين الشعر الإنكليزي في الوقت الحاضر بالكثير من اندفاعه إلى النموذج الأمريكي. إن فكرنا الاجتماعي يستمد الأفكار بشكل متزايد من الأنساق الأمريكية. إن التذوق الكامل للأدب الأمريكي بقوته وضعفه يجب أن يكتسبه أي شخص فطن في هذا العصر، ويكتسبه أشخاص إنكليز اكثر من غيرهم.

وهنا تكمن فرصة وهي ليست أقل من إلزام. فنحن ملتزمون بوصفنا مشاركين في تراث مشترك (وهو واسع على هذا النحو) أن نعرف الأدب الأمريكي ونفسره ونحكم عليه. إن ذلك يهم الكاتب والقارئ الإنكليزيين ليس لأن تقدم أمريكا ينعكس كثيراً على قضايا تؤثر في العالم كله فحسب بل لأن اللغة التي تهذب مشاعرنا وتقود تفكيرنا قد أخذ التأثير الأمريكي يهزها. ويجب أن نميز ما يحدث أو أن تغيرات كبيرة ستحدث ونصبح متورطين فيها بوصفنا مجرد إحساسات أسيرة. ويجب المحافظة على صوت اللغة الإنكليزية عالياً ليس الصوت الوحيد والسائد في فرقة موسيقية فحسب (لم يكن هذا مرغوباً أبداً) ولكن على أنها متساوية مع التنوعات الجديدة المختلفة عن لغتنا فيما وراء البحار، ولا بد من فهم الأدب الأمريكي وإلا فالأدب الإنكليزي سيفقد مكانته بسرعة. إن الثقافة التي تتجاهل ما يحدث في الخارج يضيق أفق تفكيرها بسرعة، وبالتالي ستخفق في أداء مهمتها.

وعلى نحو مساو فإن علاقتنا الخاصة بالأدب الأمريكي — وهي أمر واقع في الثقافة على الأقل - تمنح امتيازاً. فهي لا تسمح فقط للقارئ الإنكليزي ببعد جديد في الفكر والشعور الذي يستطيع أن يمتلكه دون أن يكون هو ملكاً له بالنتيجة. وهنا أيضاً ربما يكمن الكسب الحقيقي، إنها تحطم فكرة الاكتفاء الذاتي، واللامبالاة الراسخة بالثقافة وغرور الإنسان الإنكليزي الذي حاول أن يبديه ماثيو أرنولد. فقد هدد هذا الأمر بجعل أدبنا في منتصف القرن التاسع عشر أكثر انعزالاً مما كان عليه في القرن السابع عشر. وهذه الفرصة تترافق مع الخطر. ففي العقود القادمة يمكن للأدب الإنكليزي أن يتوافق بسهولة مع الاتجاهات الأمريكية إلى حد بعيد، أو أن ينهض ليقبل التحدي، فإنه يستطيع أن يحقق إدراكاً قوياً لطبيعته الخاصة وللتقاليد التي صاغته والتي لا تزال غير بعيدة عن التذكر، وللتقاليد الأمريكية المتفرعة عنها أيضاً. وهذه ستكون خدمة يستطيع كلا الأدبين الاستفادة منها ضمن أدب واحد.

إن اتجاه الفكر الأمريكي في الكتابات الإبداعية يختلف عن اتجاه الفكر الإنكليزي. فهو غالباً ما يسير نحو المغالاة حيال القطيعة الجارفة كما في بعض

الآداب - مثل الحقبة الكلاسيكية الفرنسية. ولكنه يفتقد في أمريكا إلى ثقل واستقرار التراث المعترف به. وفي معظم الحالات يظهر الاستعجال الأمريكي بوصفه مضاداً للتحفظ الإنكليزي (وهي نفسها ميزة تضعف). ومنذ بضع سنوات قارن ريتشارد تشيس بين "الحكمة العملية" و"توازن الحكم" الخاص بالرواية الفكتورية مع "التغريب والتناقض والفوضى" الخاصة بنظيرتها الأمريكية (تشيس، عام 1958، ص 4). إنه يُورِدُ ميزة صحيحة تماماً تنطبق على القرن الماضي، وميزة لا تزال تحتفظ بجزء من قيمتها حتى الوقت الحاضر، مع أن المخيلة الإنكليزية لم تعد معياراً كما تحدث عنها. ويبقى، على المدى المنظور الطويل، حتى مع أن الأدب الإنكليزي قد يخرج عن مداره القديم، هناك اختلاف واضح وقد يستمر كذلك. ويبدو الكاتب الإنكليزي قليل الاطلاع والخبرة في أمور العنف؛ وفي إدمانه عليه يبدو أنه قد يتمسك بتجربة أوروبا في زمن الحرب. وهذه التجربة تعكس الشر في حياة المدينة مثل كل المدن الحديثة التي تنحرف باتجاه شيكاغو، ولكنها أيضاً تعكس شيئاً من الفكرة المجردة: أي الحالة الإنسانية مقروءة باصطلاحات أمريكية.

لقد تعدلت خصائص الأدب الأمريكي منذ الحقبة البيوريتانية (التطهيرية)، ولكن هناك استمرارية كافية وإلى حد كبير من الكتابات الأمريكية لتجعلها شبه أجنبية بالنسبة إلى التوقعات الإنكليزية. وقد بدأ الأمريكيون من جانبهم يشعرون بأن الكتابات الإنكليزية في فترات ما قبل الاستيطان لا تنتمي إليهم مباشرة. لذا يجب تمييز الإيقاع والنبض الحقيقي للغة الإنكليزية الأمريكية على أنها ظاهرة جديدة. فالكلام الأمريكي يتطلب معايير خاصة به. وبينما أخذت الكتابات الأمريكية والإنكليزية تبدو مندمجة بعضها مع بعضها الآخر، اختلف التيار وأصبح الأدب الأمريكي يجر اللغة الإنكليزية وراءه.

ومن المؤكد أن الطالب في سنوات ما قبل التخرج سوف يقرأ الأدب الأمريكي الحديث كأنه شيء يخاطبه. ويمر هذا الطالب في دراسته بعدد من الكتاب مثل فوكنر، همنغواي، سالينغر، ساول بيلو أو مالامود، أو شعراء وحدة الإيقاع - وهؤلاء الكتاب وغيرهم لعلهم ساروا بالطريق نفسه الذي

يسير عليه، وكما في المدرسة أيضاً. إن أحكاماً كثيرة على أدبنا ستصبح مألوفة بالنسبة إليه قبل أن يصل إلى المرحلة الجامعية، عندئذٍ يتحول إلى الأدب الأمريكي بحس واسع الأفق وحقيقي. ستقابله هناك كثير من المعتقدات التقليدية المغالية، ولكنها ليست معتقداته الوطنية الأصلية وقد يدخل في صراع مع بعضها. إن استكشاف الكتابات الأمريكية من عصر كوبر إلى الوقت الحاضر، رغم أنها روتينية فإنها تشحذ اهتمامه بكتاباتنا الخاصة في الحقبة نفسها. وهكذا يصادف الطالب علاقة حية بين الآداب، وباستطاعته أن يرى ما هو التراث وكيف يتطور، ومن ثم يبدأ بادراك النغمات في لغة الكتاب الإنكليز والأمريكيين، وأن يفهم المعاني والمضامين عندما نتحدث عن عبقرية قومية. إن معظم مناهج الأدب الإنكليزي ومقرراته فيما قبل التخرج تبدو مكتظة، ولكن يجب أن يكون هناك مجال لدراسة أولية للكتاب الأمريكيين مع معاصريهم الإنكليز في العصر الحديث. وإن أدى هذا إلى أكثر بقليل من مقدمة لدراسة هوثورن وميلفيل وتوين في مقرر حول رواية القرن التاسع عشر، وهذا سوف يظهر محدودية الكتّاب الفكتوريين من طرف وقدرتهم من طرف آخر أيضاً. ويوحي هذا بمدى جديد من الإمكانيات في شكل الرواية. وقد يجد الطالب نفسه منجذباً بقوة إلى ميلفيل في "شعر الفوضى" أكثر من انجذابه إلى الثوابت المستقرة في تقاليده الأدبية.

أما بالنسبة إلى الحقبة الحديثة جداً، فلا يوجد منهاج حول الشعر الإنكليزي يستطيع إغفال الأمريكيين - ليس فقط باوند وإليوت وأثرهما الواضح فيه بل أيضاً فروست، ووالاس ستيفنز، ووليام كارلوس، وليامز، ولويل. والشيء نفسه يسري على الرواية في القرن العشرين، وكذلك على النقد. وأن نبقى مواكبين للتطورات الأمريكية شيء مهم بالنسبة إلى الكاتب مثلما هو بالنسبة إلى العالِم والمهندس.

إن نسق الأدب الأمريكي على مدى ثلاثة قرون في كفاحه لتكوين بدايات بسيطة تصل به إلى مكانة عالمية تتخذ صفة بيانية تقريباً. ويعرض العصر البيوريتاني (التطهيري) الأول بشكل واضح المجتمع الصغير الذي نشأت منه

أمريكا الحديثة. ويمكن للمرء أن يقرأ مسبقاً أن هناك بعض الدلائل على ذلك. ويدعي بيري ميللر بأنه لا بد لدى جونثان إدواردز الوريث والمدافع الأخير عن الإيمان، أن نقابل أشياء أكثر بكثير من كونه رجلَ دينٍ عظيم. ويطلق عليه ميللر دون تردد لقب "واحد من خمسة أو ستة من الفنانين الأمريكيين البارزين". ويبرز دون شك كل من هوثورن، وميلفيل، وإملي ديكنسون إلى جانبه وإن ما يضعهم هناك هو علاقة عميقة بإدواردز. وقد تكونت عبقريتهم في وحدة وعزلة وانشقاق أيضاً، (وبصورة كبيرة الاثنين الأخيرين منهم) وهي تدفع نحو أقصى الحدود. إنها تظهر ذلك المزيج الغريب نفسه من الجرأة والانحراف، وتتحرك بخوف في عالم عدائي. وهذه الشخصيات الأربع تقف في وجه التفاؤل السهل الذي بدأ في زمن إدواردز واختارت في النهاية شاعراً مثل إمرسون ليكون ملهمها. فالتباين واضح في الأدب الأمريكي كما في الفكر الأمريكي. إن ر. دبليو ب. لويس يجد دراما طبيعية في المنافسة بين الملتزمين بالماضي ودعاة المستقبل من عام 1820 إلى عام 1860، التي تقود إلى نشوء فريق ثالث من الكتّاب الساخرين من أمثال هنري جيمز الأكبر سناً (لويس، عام 1955، ص 1 -10). ومرة ثانية كما في العهد البيوريتاني كل شيء يمكن التركيز عليه بوضوح مضنٍ نوعاً ما. ويستمر الجدل في الإفصاح عن نفسه على مدى جيلين. إن مثل هذه المرحلة المركزة، عندما تتوضح فيها كل القضايا يمكن مقارنتها مع نهضة الجنوب بعد الحرب العالمية الأولى. وقد عرّفها ألان تيت على أنها "انفجار غريب للذكاء حصلنا عليه عند مفترق الطرق" (عام 1955، ص 319). وهذا أيضاً دام مدّة قصيرة - عقدين أو ثلاثة من الزمن. ومنذ الحرب بدأت مرحلة أخرى كهذه في نيويورك، ومن الممكن أنها كانت تمثل آخر وهج أوروبي في الثقافة الأمريكية.

إن الحس المقارن يثير الانتباه باستمرار من خلال خصوصيات المشهد الأمريكي. حتى إننا منذ البداية نعلم أن نيو إنغلاند تختلف عن نيويورك، ونيويورك تختلف عن فيلادلفيا. ولكن التباين الأكثر جدية كان أعمق من أي تباين آخر بين الأراضي الجديدة والمستوطنات القديمة، وهو كما يظهر بين أمتي الشمال والجنوب اللتين اقتتلتا في الماضي. ولكي نميز، وبالتالي لنربط بين هذه

الثقافات مع الانتباه إلى الاختلافات والعناصر المشتركة في خلفية كل منهما، فهذا أمر يستدعي قدرة نقدية. إذ يجب أن يكون هناك دقة في التعريفات، مدعّمة بوجهة نظر أوسع من تلك المتبناة بشكل شائع. ففي هذا المجال يمكن للدراسة المقارنة أن تستخدم جميع مصادرها: الاطلاع على التقاليد تحت مظاهر متعددة، واستخدام الإشارة إلى أشياء متناظرة في الماضي (دون التوغل بعيداً في أثناء تعقبها) وإعمال الغريزة لاستكشاف العلاقات الحقيقية والصلات الأعمق. إن ادعاءات الجنوب ليكون شبه فرنسا أكثر من الشمال في شعوره الديني والاجتماعي، أو في اعتقاده بأنه كان يشكل مجتمعاً أرستقراطياً رفيعاً، يحتاج إلى إثبات أمام معرفتنا الخاصة بالثقافة الفرنسية والأرستقراطيات في أوروبا. لذلك فإن أسئلة كهذه عن الثقافة والكتابات الأمريكية يقودنا إلى النظر في النسيج الذي نشأت منه أمريكا.

إن الدراسات الأمريكية ليست أقل قيمة، لأنها تطور أفكارنا حول الأدب الأوروبي. إن الوجدان الأمريكي يُبقي كل قارئ يقظاً ببحثه وبأسئلته التي ليس من السهل الإجابة عنها. إنها مجموعة الأسئلة التي تنشأ من النظرة المباشرة للثقافة الأمريكية، وتمس هذه الأسئلة أنفسنا تقريباً بوصفنا أوروبيين وشعباً إنكليزياً شبه مقحمين في التاريخ الأمريكي. وليس بإمكاننا أن نعالجها بشكل منفصل. إنها تجبرنا على أن نصوغ تلك النظرة الأوسع التي تتضمن المثل الواحد - أمريكا - والأرضية التي منها نستطيع تفسيرها والحكم عليها. ويتم ذلك باهتمام مكثف لم يُعرف من أيام الناقد بيلنسكي وخلفائه، يقوم النقاد الأمريكيون بقراءة أدبهم بإنعام من أجل ما يمكن أن يفضي إليه من إضاءة وتوجيه. كما أن قراءة أعمال هؤلاء النقاد يعني التخلص فوراً من الافتراضات حول تطلعات المجتمع التي لم يواجهها جميع النقاد الإنكليز كتحديات. فالكتابة الجدية في أمريكا تبقى حية على نحو واسع من خلال الجامعات التي تدرب القراء عليها وتقدم معونات مالية للكثير من الكُتاب. وهذه الحالة لا يمكن أن تؤخذ كلها على أنها مفضلة بالنسبة إلى الأدب. ففي أمريكا تتكشف الضغوط بصورة حادة أكثر في الثقافة الحديثة تحت تأثير التغيرات التكنولوجية. فهم يحذروننا أن

نراقب الإشارات هنا. إن الشيء الذي يصيب الثقافة الأمريكية سوف يرتد علينا، لذلك من الضروري دراسة النكسات والانتعاشات إن كانت ثقافتنا ستسير على الطريق نفسه.

لا يحتاج المظهر المثالي في الأدب الأمريكي إلى تأكيد جديد. فنحن مهتمون به فقط بتأثير من المظهر المقارن، وهنا فإن الأدب الأمريكي يفتح مجال رؤية واسعة. ففي عام 1867 كتب هنري جيمز إلى صديق له عن مزايا أن تكون مولوداً في أمريكا: " ...... باستطاعتنا أن نتعامل بحرية مع أشكال حضارة غير أشكال حضارتنا، وبإمكاننا أن نلتقطها ونختار منها ونستوعبها وباختصار(جمالياً) بإمكاننا أن ندعي ملكيتها أنى وجدناها". وهذه الكلمات تسبق استشهادنا بباوند في بداية الفصل الأول. وتشير هذه الكلمات أيضاً إلى الحقيقة البسيطة والمألوفة أن الأدب الأمريكي مرتبط بأشياء كثيرة إضافة إلى الأدب الإنكليزي - حيث إنّه قد تطلع بلهفة تجاه الأساتذة الإيطاليين والفرنسيين والألمان وحتى الأساتذة الإسبان والروس.. إن الفكرة هي: بما أن أمريكا قد جمعت الكثير من الأجناس معاً فيجب أن توفق وتكيف جميع أنواع التنوع الأدبي الأوروبي لأهدافها الخاصة - وليس التفوق الأدبي الأوروبي فحسب. (لم يبد الشعراء في أي بلد آخر جهداً جدياً أكثر للتعلم من دانتي الذي يَسخَر نظامه وكماله من الفوضى والتشتت اللّذين نجدهما في التجربة الأمريكية). لذلك يدفع الأدب الأمريكي الطالب الدارس إلى أن يشكل مفهومه الخاص عن الإرث الغربي وأن يستحضر، كما فعل إليوت، "الذاكرة الأوروبية" التي يجب أن تستوعب أمريكا.

ينبغي من دون أي سؤال أن نفهم الأدب الأمريكي من خلال "ذاكرة أوروبا". وعلينا أن نمارس "الرؤية بالمنظار" كما استخدمها توكفيل في كتابه عن الديمقراطية في أمريكا.. وفي الحقيقة لم ينس أوروبا أروع نقاد الولايات المتحدة وباحثيها أبداً. ففي محاولاتهم لتوضيح غرائب التقاليد الأمريكية يتحولون باستمرار إلى التقاليد الأوروبية التي سبقتهم. وبأخذ قدراتهم البحثية العالية بعين الاعتبار واطلاعهم على مصادر أوروبا التي لا تحصى وعلومها الصعبة،

بإمكان المرء أن يسأل ما الشيء الذي يمكن أن تسهم به أوروبا؟ إنها يمكن أن تعطي ما أعطاه المغتربون منذ ربع قرن — رجال مثل إريك أورباخ، وريناتو يوغولي، ورينيه ويليك وجورج غويلين. فقد قدم هؤلاء فكرة الأدب الغربي بكل تنوعاتها، وسجلاً متعدداً ذا معرفة متجمعة ومتراكمة أكثر بكثير من تلك التي يمكن أن تكتسب من أي تقليد أدبي واحد. يجب أن تكون هناك حتماً مخاطر بأن الدراسات الأمريكية ستعكف على النظر إلى الداخل، وأن التقويمات المحلية فقط هي التي ستسود. وعندما ألقى ماثيو أرنولد أمام المستمعين الأمريكيين محاضرته الخشنة عن إمرسون رغم أنها مفيدة عرض عليهم دون محاباة كيف ظهر إمرسون في ضوء الأدب الغربي في القرن التاسع عشر بوصفه كلاً. وقارنه أرنولد بنيومان، وكارليل، وغوته، لكنه تابع التحدث عن العيوب في شعره، وفي كتاباته النثرية، وفي فكره. وإنه على الرغم من الأعمال المهمة التي أنجزها إمرسون — "متعلقاً بشدة بالسعادة والأمل" في عصر حائر — فهو لا يستحق الإعجاب بسبب عيوبه. وفي النهاية يعيده أرنولد إلى موقعه على أنه حضور أخلاقي مثل ماركوس أوريليوس "صديقاً ومساعداً لأولئك الذين يرغبون العيش في الروح". إن ذلك الحضور الأخلاقي يبدو اليوم بعيداً جداً. إن النقد القاسي الذي نقد به أرنولد أعمال إمرسون الأدبية فاق "الإطراء العاطفي للمزاج الهادئ الجميل المفعم بالأمل إلى حد ما". إن ما كتبه أرنولد عن إمرسون قد نتذكره الآن عندما ننظر إلى العديد من الكتّاب ببساطة من خلال معيارهم الأمريكي فقط.

ليس لدى الناقد الإنكليزي تفويضٌ بالظهور على الأرض الأمريكية ليحذر من الأحكام المحلية. إن هذه الأحكام لا تصاغ حول الأدب الأمريكي في أجواء أقل حرية من تلك التي تصاغ حول الأدب الإنكليزي. ولكن الناقد الإنكليزي يبدو مناسباً لمهمة جدية واحدة. وقد عرف الدارسون الأمريكيون بشكل مقنع التقاليد الأمريكية في الشعر والرواية. ونحن نفهم تفردات الشكل "الرومانسي" في النثر الروائي. إننا نرى بوضوح تام أن "الشعر الأمريكي" كله كما قال أحد النقاد يصبح وكأنه "سلسلة من الحوارات مع ويتمان" (بيرس، عام

1961 ، ص 57). إن الانحياز التي يشكل تقليداً في هذين الشكلين معروف، ونحن لن نخطئ بالنظر إلى الشعر الأمريكي في نزعته المميزة. فالشعر الأمريكي كسب اعترافه بوصفه شكلاً نشأ من دوافع معينة وواجه ضغوطاً معينة. ولكن تحريره من ارتباطات مضللة ليس أكثر من خطوة أولى. وتحتاج الرواية الأمريكية أن توضع ضمن علاقة أوسع مع الرواية الأوروبية حسب تطور هذه العلاقة في بلدان مختلفة؛ وبما أن الشعر الأمريكي قد أفصح عن نفسه بوضوح من خلال تقاليده الأمريكية الخاصة، فيجب أن يجد مكانه الحقيقي إلى جانب الشعر الأوروبي. فقد يكون والاس ستيفنز على صواب عندما احتج قائلاً: "لا شيء يمكن أن يكون غير ملائم للأدب الأمريكي أكثر من منبعه الإنكليزي ذلك لأن الأمريكيين ليسوا بريطانيين في أحاسيسهم". وهم ليسوا أوروبيين في الإحساس والشعور على الرغم من أن أدبهم يحتوي على مصادر أوروبية متعددة. إنهم يقفون والنصف الآخر داخل الأدب الإنكليزي ونصفهم خارجه. إن موقفهم تجاه أوروبا هو مزيج من التقوى وفقدان الثقة على حد سواء.

لقد ميز هذا الموقف، بتناحراته وبطرقه في التعريف المتحمس، الروس منذ زمن طويل. وسوف نكون قادرين على أن نحكم على الأدب الأمريكي من خلال منظور أوضح كثيراً بملاحظة تشابهاته مع الأدب الروسي واختلافاته أيضاً. وحقيقة أن الأدبين يحتويان على قدر كبير من أشياء مشتركة بينهما ليست اكتشافاً جديداً. ومنذ خمسين عاماً، وجد لورانس أنه من الطبيعي في بداية "دراساته في الأدب الأمريكي الكلاسيكي" أن يعدّ الأدب الروسي قريباً من الأدب الأمريكي في الشعور أو في"درجة الوعي". إن طريقة التعبير فقط هي التي كانت لدى كل من الأدبين مختلفة جداً. إن لورانس يضع الذريعة الأمريكية أمام الصراحة الروسية؛ ولكن كلا الأدبين قد وصلا إلى "أفق حقيقي". أفق لم يستطع العقل الأوروبي بلوغها رغم كل محاولاته أن يكون متطرفاً (لورانس، عام 1951، ص 8). وطبيعي أن الأدب الروسي لم يتطور ضمن لغة كانت تحتوي من قبل على أدب أوسع بكثير، كما أن أسلافهم في القرون الوسطى كانوا محليين والاستمرارية لم تكن قوية. ولكن العلاقة التي يحملها تجاه الأدب

الأوروبي الحديث منذ أوائل القرن الثامن عشر وما بعد ليست مختلفة إطلاقاً عن العلاقة بالأدب الأمريكي. ويبتعد هذان الأدبان عن أوروبا إلى داخل تجاربهما الخاصة، التي بعض منها متشابه وبعضها الآخر مختلف. وعندما يتم فحص المجابهة بين هذين الأدبين بالتفصيل نجد أنها تكشف عن مظاهر جديدة لكل منهما. ويمكن مقارنة هوثورن، وغوغول، أو ميلفيل، ودوستويفسكي بدقة في بعض النقاط، خصوصاً عندما نصل إلى مستويات أعمق من الفهم. ويجب أن نميز الجدية الأمريكية عن الجدية الروسية، على كل حال كلتاهما تتطرقان إلى النوع نفسه من الأسئلة المحرجة. فكلا الأدبين متشابهان في رغبتهما في العرض، وإن كان الأدب الأمريكي يلتجئ إلى الغموض هرباً من النتائج.

يجب أن يكون الناقد الإنكليزي قادراً على تفسير هذين الأدبين من أجل فائدتهما المتبادلة. فنحن نشترك مع الأمريكيين بلغة واحدة وجزئياً بالأدب أيضاً. أما مع روسيا فنشترك في أشياء أقل تحديداً - خبرة الانبثاق من العالم المسيحي في القرون الوسطى، على الرغم من أن مظاهره اللاتينية والأرثوذكسية مختلفة، وبتدخلها في الحياة الأوروبية العامة، وفي حروبها وتبادلاتها، وأكثر من كل شيء الإحساس بماضٍ قومي طويل، وفي أشكال مألوفة عميقة الجذور في الشعور والتفكير، وفي ألفة مع طبيعة فطرية. إن الحساسية الروسية مهما بدت غريبة في صيغتها ولهجتها فهي تأخذ نسقاً مألوفاً، ولكن لنفهم ماضينا يجب ألا نهمل أي شيء منه. ومع ذلك فإن الصلة بين هذين الأدبين بدأت بصعوبة. إن استقصاءً أشمل سيُظهر أشياء أكثر حول الأدب الغربي في كليته، وسيوضح الخطوط التي يجب على أساسها أن ندرس الأدب العالمي.

بعد وصفه للاستمرارية التي يمكن أن توجد في الشعر الأمريكي يصل روي هاردي بيرس إلى نتيجة مفادها أنه ربما "لن يكون هناك شعر أمريكي في نصف القرن القادم، بل سيكون هناك شعرٌ عالمي جديد" (عام 1961، ص433). فهذه النبوءة ليست إلا تخميناً، ولكنها تبدو مضمونة بمسيرة الأدب الأمريكي الذي يميل بصورة محمومة إلى التوسع. وهكذا نحن نواجه بمشكلة موجودة ضمناً عبر هذا التساؤل: كيف وبأي شكل سيولد الأدب العالمي الذي أعلن عنه غوته؟

لقد فكر غوته في اندماج بين الآداب في النهاية، تناغم بين كل الأصوات الأدبية القومية المستقلة. وليس هناك احتمال بأن هذه الآداب سيتناقص عددها. وفي الوقت نفسه يبدأ بالنمو شكل جديد من وعي عظيم يتجاوز القوميات. وتزدهر الترجمة في حقبتنا على نطاق لم يعرف من قبل: وأفضل الأشياء في الأدب العالمي، والأكثر استيعاباً، تنتشر بسرعة من خلال الترجمة إلى عدد من الألسن. لقد وصل هذا النشاط إلى أقصى مدى له في أمريكا والذي يحتوي على عينات من معظم المجتمعات الأوروبية. وكنتيجة لذلك أدخلت اللغة الإنكليزية الأمريكية إليها الكثير من الأدب العالمي، وأعمال ما إن أفسح المجال لها أن تترجم حتى تبدأ بالتدريج تأثيرها في سريان الدم. إنني لا أقترح هنا أن الأدب العالمي سوف يحقق نفسه نهائياً عبر اللغة الإنكليزية الأمريكية. ولكن من المحتمل أن الأدب الأمريكي أو بالأحرى الأدب المشترك للشعوب التي تكتب باللغة الإنكليزية سوف تقدم شيئاً متقارباً واحداً إلى الأدب العالمي. إن أربع أو خمس لغات ربما تؤدي الوظيفة نفسها التي أدتها اللغة اللاتينية تجاه مجموعة من المجتمعات القومية. ففي وقتنا الحاضر ولأسباب مختلفة تحقق اللغة الإنكليزية هذه الغاية أكثر من أي لغة أخرى. لذلك كانت دراسة الأدب الأمريكي، بوصفه شريكاً سائداً في تلك اللغة، ستبدو وكأنها تُهَيِّؤُنا لاستقبال الأدب العالمي.

ثبت المراجع

(أ) كتب تمت الإحالة إليها في النص:

- أرنولد، م. (1889)، أحاديث في أمريكا، ماكميلان.
- ....(1865)، مقالات في النقد، ماكميلان.
- ....(1888)، مقالات في النقد، السلسلة الثانية، ماكميلان.
- ....(1960)، في التقليد الكلاسيكي، حرره ر. هـ. سوبر، آن آربر: منشورات جامعة ميشغن.
- أورباخ، إي. (1957)، محاكاة، ترجمة ويلارد تراسك، نيويورك: كتب ديلدي أنكر؛ الطبعة الإنكليزية الأولى، 1953.
- ....(1965)، اللغة الأدبية وجمهورها في العصر اللاتيني المتأخر وفي العصور الوسطى، ترجمة ر. مانهايم، روتلدج وكيغان بول.
- بيلي، سي. (1935)، الدين عند فيرجيل، منشورات جامعة أوكسفورد.
- بارفيلد، و. (1952)، الأسلوب الشعري: دراسة في المعنى، فابر: الطبعة الأولى، 1928.
- تشيس، ر. (1958) الرواية الأمريكية وتقليدها، بل.
- كليفورد، جي. ل.، تحرير (1959) الأدب الإنكليزي في القرن الثامن عشر: مقالات حديثة في النقد، نيويورك: منشورات جامعة أوكسفورد.
- كولردج، س. ت.، سيرة أدبية، تحرير جي. شو -كروس، أوكسفورد: منشورات كلارندن.

- كورتيوس، إي. ر. (1953)، الأدب الأوروبي والعصور الوسطى اللاتينية، روتلدج وكيفان بول.
- درايدن، ج. (1926)، مقالات، تحرير دبليو. ب. كر، المجلد الثاني، أوكسفورد: منشورات كلارندن.
- دوبي، ف. دبليو. تحرير(1947)، مسألة هنري جيمز، آلان وينغيت.
- إيليوت، ت. س. (1965)، دانتي، فابر، الطبعة الأولى، 1930.
- ....(1951)، مقالات مختارة، فابر؛ الطبعة الأولى، 1932.
- ....(1960)، الغابة المقدسة، مثيوين؛ الطبعة الأولى، 1920.
- فورستر، إي. م. (1924)، طريق إلى الهند، أرنولد.
- فراي، ن. (1957)، تشريح النقد: أربع مقالات، نيوجيرسي: منشورات جامعة برينستون.
- هو، ج. (1962)، مقدمة لـ"الملكة الجنية"، داكورث.
- هوارث، هـ. (1965)، ملاحظات حول بعض الشخصيات وراء ت. س. إيليوت، شاتو وندوس.
- جيمز، هـ.(1956) سيرة شخصية، تحرير ف. دبليو. دوبي، دبليو. هـ.آلان ـ(1879)، هوثورن، ماكميلان.
- جويس، جي. (1963)، صورة الفنان في شبابه، كتب بنغوين؛ الطبعة الأولى، 1916.
- لورانس، د. هـ. (1955)، نقد أدبي مختار، تحرير أ. بيل، هاينمان.
- ....(1951)، دراسات في الأدب الأمريكي الكلاسيكي، نيويورك: كتب د. بلدي أنكر؛ الطبعة الأولى، 1923.
- لويس، سي. س. (1938)، مجاز الحب، منشورات جامعة أوكسفورد.
- لويس، ر. دبليو. ب. (1955)، آدم الأمريكي، البراءة، والمأساة والتقاليد في القرن التاسع عشر، إلينوي: منشورات جامعة تشيكاغو.

- ماينز، إي. (1958) التقليد الياباني في الأدبين البريطاني والأمريكي، نيوجيرسي: منشورات جامعة برينسون.
- هوري، جي. م. (1931)، بلدان العقل، منشورات جامعة أوكسفورد، الطبعة الأولى، 1922.
- باسترناك، ب. (1958)، دكتور زيفاغو، ترجمة هراري و م. هيوارد، منشورات كولينز وهارفيل.
- بيرس، ر. هـ. (1961)، استمرارية الشعر الأمريكي، نيوجيرسي: منشورات جامعة برينستون.
- باوند، إي. (1961)، أ. ب. ج. القراءة، فابر وفابر.
- ....(1954)، مقالات أدبية، تحرير ت. س. إيليوت، فابر وفابر.
- براز، م. (1960)، العذاب الرومانتيكي، ترجمة أ. دافيدسون، كولينز (1933، منشورات جامعة أوكسفورد).
- روبنسون، دبليو. دبليو. (1965)، الإنكليزية بوصفها موضوعاً جامعياً، منشورات جامعة كمبردج.
- سانتيانا، ج. (1910)، ثلاثة شعراء فلسفيون: لوكريتوس، دانتي، غوته، نيويورك: منشورات د. بلدي أنكر. (أعيد طبعه).
- سيوول، ر. ب. تحرير (1963)، إملي ديكنسون: مجموعة مقالات نقدية، منشورات إنغلودكليفس، ن. جي. : برينتس هول.
- شابيرو، ك. تحرير(1962)، مفاتيح نثرية للشعر الحديث، إيفانستن، إلينوي: رو، منشورات بيترسون.
- سبيرز، جي. (1962)، تقليد الاسكتلنديين الأدبي: مقالة في النقد، فابر وفابر؛ طبع أول مرة، 1940.
- ستيبلز، هـ. ب. (1962)، روبرت لويل: السنوات العشرون الأولى، فابر وفابر.

- سترتش، ف. (1949)، غوته والأدب العالمي، روتلدج وكيغان بول.
- تيت، أ. (1955)، الأديب في العالم المعاصر، نيويورك: كتب ميريديان.
- تريلنغ، ل. (1966)، ما وراء الثقافة: مقالات في الأدب والتعلم، سيكر و وربورغ.
- ييتس، دبليو. ب. (1955)، سير شخصية، ماكميلان.
- ....(1961)، مقالات ومقدمات، ماكميلان.
- ....(1964)، مقالات ومقدمات، ماكميلان.
- ....(1964)، نثر مختار، تحرير أ. ن. جيفارز، ماكميلان.

(ب) قراءة إضافية:

درس طبيعة هذا الموضوع رينيه ويلك وأوستن ورين في الفصل الخامس من كتاب "نظرية الأدب" (بنغوين، 1963). ويدوِّن ثبت مراجعهما مجموعة متنوعة من الآراء حول الأدب المقارن، بما في ذلك آراء فردينان بالدنسيرجية الواردة في العدد الافتتاحي من "مجلة الأدب المقارن"، التي تأسست عام 1921. والجدير بالملاحظة في قائمة المراجع بحث ويلك المعنون "أزمة الأدب المقارن"، الذي ألقي في المؤتمر الدولي الثاني لرابطة الأدب المقارن (نشرت أعمال المؤتمر تحت عنوان "الأدب المقارن" ــ وحرره ف. ب. فريدريتش، تشابل هيل، ن. كارولينا: منشورات جامعة نورث كارولينا، مجلدين، 1959).

قدم فيرنر ب. فريدريتش ود. هـ. مالون كتاب "موجز الأدب المقارن من دانتي أليجييري إلى يوجين أونيل" (منشورات جامعة نورث كارولينا، 1954). وثمة كتب مرجعية عامة مثل جي. ت. شيبلي، "معجم الأدب العالمي: نقد ـ أشكال ـ تقنية" (روتلدج، 1943؛ الطبعة الثانية، 1953)؛ و"معجم كولومبيا للأدب الأوروبي الحديث"، تحرير هوارشيو سميث (نيويورك: منشورات جامعة

كولومبيا، 1947)؛ و"موسوعة كاسل للأدب"، تحرير س. هـ. شتانبرغ (كاسل، مجلدين، 1953). وكتاب أ. ل. غويار مقدمة لـ " الأدب العالمي" (نيويورك: هنري هولت، 1940).

ويمكن ذكر عملين حول النقد الأدبي هنا: كتاب ويلك، "تاريخ النقد الحديث 1750 - 1950" (نيوهافن: منشورات جامعة ييل، المجلدين الأول والثاني، 1955، والمجلدين الثالث والرابع، 1966؛ كيب)؛ وكتاب دبليو. ك. ويمزات وكلينث بروكس، "النقد الأدبي: تاريخ موجز" (نيويورك: ألفرد أ. نويف، 1957)، والذي يعود إلى أعمال أفلاطون وأرسطو.

بالإضافة إلى "مجلة الأدب المقارن" الفرنسية، يجب ذكر مجلة "الأدب المقارن" الأمريكية (التي تأسست عام 1949).

لم أناقش دراسة الأدب الشفوي، وأشرت بإيجاز إلى الدراسات الأدبية القروسطية. وفي هذين الحقلين، جرى الكثير من العمل المقارن، مثل كتاب هـ. م. و ن. ك. تشادويك (منشورات جامعة كمبردج، ثلاثة مجلدات، 1932 - 1940)؛ و سي. م. بورا، "الشعر البطولي"، (ماكميلان، 1952)، وكتب صدرت لحلقات من سلسلة مثل كتاب دبليو. ب. كر "الملحمة والرومانس"، وهو أقدم بكثير لكنه مازال قيد التداول (ماكميلان، نشر أول مرة، 1908)؛ ودبليو. جي. إنتويسل، القص الشعري الشعبي الأوروبي (منشورات جامعة أوكسفورد، 1939)؛ وكتاب إي. ر. كورتيوس المذكور آنفاً، "الأدب الأوروبي والعصور الوسطى اللاتينية". ويُفصّل هيغيت في كتابه، "التقليد الكلاسيكي" (منشورات جامعة أوكسفورد، 1949).

التأثيرات الإغريقية والرومانية في الأدب الأوروبي:

ويأتي معظم ما ذكر من الكتب تحت تصنيف أعمال مرجعية. وسيرغب القارئ برؤية أمثلة عن كتابات مقارنة نقدية، وقد عرض بعض منها سابقاً في القسم (أ). ويمكن للمرء أن يضيف إلى هذه الكتب: كتاب بنيدتو كروتشه، "الأدب الأوروبي في القرن التاسع عشر" (ترجمة د. إنسلي، تشابمان وهول، 1924) - وعدد الدراسات المستقلة، معظمها لمؤلفين إيطاليين وفرنسيين؛ وجي. وميدلتون موري، "نقد مختار، 1916 -1957" (ترجمة جامعة أوكسفورد، 1960)؛ وتوماس مان، "مقالات ثلاثة عقود" (ترجمة هـ. ت. لو - بورتر، سيكر و وربورغ، ن. د.). ويظهر هؤلاء الكتّاب وعياً أدبياً أوروبياً مماثلاً لوعي أرنولد. ولكن ربما كان أقدر الممارسين في الحقل المقارن من النقاد الحاليين الأمريكي إدموند ويلسون: قلعة أكسل: دراسة في الأدب التخييلي بين الأعوام 1870 -1930" (كولينز: فونتانا، 1961؛ طبع أول مرة، 1931)؛ ومفكرون ثلاثيون (ليهمان، 1952)، طبع أول مرة، 1938)؛ والجرح والقوس (مثيوين: 1961؛ طبع أول مرة، 1941). لدينا أعمال سي. م. بورا المعجبة تماماً في محتواها مثل سابقاتها لكن أقل عمقاً (تراث الرمزية، 1943؛ والمخيلة والشعر، 1945؛ والتجربة الخلاقة، 1949 — وكلها صادرة عن دار مثيوين). كما نشر كتابه حول الملحمة، "من فيرجيل إلى ملتون" من قبل ماكميلان عام 1945. ويمكن أيضاً إحالة القارئ بهذا الخصوص إلى كتاب إي. م. دبليو. تيليارد، "الملحمة الإنكليزية وأرضيتها" (تشاتو و وندوس، 1954). وقد أنتج الراحل ريناتو بوجيوتي كتابين رائعين يحتويان مقالات مقارنة ("العنقاء والعنكبوت"، كمبردج، ماساشوستس: منشورات جامعة هارفارد، 1957؛ و"روح الأدب: مقالات في الأدب الأوروبي"، منشورات جامعة أوكسفورد، 1966). وقد كتب هاري ليفن مجلدين يمكن ذكرهما هنا: "سياقات النقد"

(هارفـارد، 1957)؛ و"انكـسارات: مقـالات في الأدب المقـارن" (نـيويورك: منشورات جامعـة أوكسفورد، 1966)، مـع أن بعـض الأجزاء منه ليست وافية. أمـا كـتاب ويلـك، "مفاهـيم نقديـة" (منـشورات يـيل، 1963) فيحـتوي بعـض الأبحاث الفذة حول مفاهيم مثل الرومانتيكية، والواقعية، والباروك.

وقـد أثبـتت الـرواية الأوروبـية بـصورة طبيعـية أنها موضوع رئيس في العمل المقـارن. ففـي هـذا المجال يبرز على نحو خاص الباحث الهنغاري الماركسي جورج لـوكاتش بكتبه: "دراسـات في الواقعية الأوروبية" (هيلوي، 1950)؛ وترجم له جـي و ن. مانـدر كـتاب، "معنـى الواقعـية المعاصـرة"، كمـا تـرجم لـه هــ. و س. ميتـشل كـتاب، "الـرواية التاريخية" وكلاهمـا مـن منشورات دار ميرلين، 1962). وانظـر أيـضاً كـتاب دونالـد ديفـي، "أوج الـسير والـترسكوت"، روتلدج وكيغان بـول، 1961، الـذي يـضمن فيه بوشـكين وميكيوتـز وبعـض الكتّاب الإيرلنديين وفينموركوبر.

وفـيما يخـص الترجمـة، علـى القـارئ بالتأكـيد أن يـستأنس بدراسـة أرنـولد "حـول ترجمة هوميروس" (انظر، القسم أ). وبإمكانه أن يتابع مع كتاب إي. س. بيـتس، "المـرور الدولـي: دراسـات في الترجمـة وحـول الترجمـة"، تحريـر روبـين بـرور (منـشورات جامعـة أوكسفورد، 1967). ويتـناول كـتاب ستانلي بيرنشو، "القـصيدة نفسها" (بيرغـث، 1966) نصوص قصائد في ست لغات أوروبية، مع ترجمة نثرية متصرفة وتقويم لكل منها.

وأخيراً أود ذكر كتاب ليو سبيتزر، "علم اللغة والتاريخ الأدبي: مقالات في الأسـلوبيات (نيوجيرسـي: منـشورات جامعـة برينـستون): ويتـضمن تحلـيلات لمقاطـع مـن دون كـيشوت و فـيدر و ديـدر و وكلـوديل. إن طـريق الأسـلوبيات، خـصوصاً في الدراسـة المقارنـة، صـعب للغايـة، غـير أن أورباخ (انظـر القـسم أ) وسبيتزر قد أثبت أنه يقود إلى اكتشافات مذهلة.

ملحق

مشروع منهاج دبلوم دراسات عليا لسنة واحدة في الأدب المقارن

فقد تم تصميم هذا المنهاج للطلبة الذين حصلوا على الشهادة الجامعية الأولى ودرسوها باللغة الإنكليزية أو بإحدى اللغات الحديثة. ومن المفترض أن خريجي المجموعة الأولى، طلبة اللغة الإنكليزية، لديهم معرفة عملية جيدة بإحدى اللغات الأجنبية وبعض الإطلاع على أدبها، أما بالنسبة إلى طلبة المجموعة الثانية، طلبة إحدى اللغات الحديثة، فإنهم درسوا الإنكليزية مقرراً مساعداً أو مقرراً سنوياً إضافياً. وهناك خمسة عناصر في هذا المنهاج، قمت بترتيبها في برنامج يتألف من ثلاثة فصول دراسية.

الفصل الأول:

آ ـ مقدمة لمنهجية مقارنة

ويمكن إنجاز ذلك على نحو واسع عبر دراسة الكتابات النقدية التي لها علاقة بموضوع الأدب المقارن، مثلاً: كتاب أورباخ "محاكاة" (الفصل الأخير)، أو كتاب بودلير "إدغار آلان بو: حياته وأعماله"، أو فصول من كتاب لورانس "دراسات في الأدب الكلاسيكي الأمريكي"، أو ما كتبه باوند عن "الفنان الجاد"، أو ما كتبه إليوت تحت عنوان "ما الأدب الكلاسيكي؟"، وغيرها.

ب ـ ممارسة الترجمة

تدريبات يقدمها الطالب المرشح في ترجمات عن لغة أجنبية، ترافقها قراءات عن بعض التعليقات التي تخص فن الترجمة مثل عمل أرنولد "حول ترجمة هوميروس"، وعن طريق دراسة ترجمات معترف بها وذلك بمقارنتها بأصولها.

د ـ دراسة جنس أدبي (باللغة الإنكليزية أو إحدى اللغات الأخرى).

وهذه الدراسة تدرس أعمالاً مختارة من ذلك الجنس الأدبي مثل: الرواية التشردية، الرواية الواقعية، هجائية شعرية، الشعر الرمزي، مركزين في ذلك على مؤلفَين أو ثلاثة ينتمون إلى أدب معين.

الفصل الثاني:

آ ـ دراسة مشكلة خاصة (ناشئة عن دراسة الأدب الإنكليزي وأدب آخر) والمشكلات التي تفرض نفسها مثل: الناقد والمجتمع (نتناول فيها أرنولد، بيلينسكي، سانت بيف، دوسانكتس)، أو الرقابة، سواء كانت مستترة أم معلنة (كما هي حال الرواية الفيكتورية الإنكليزية، والأدب الروسي في القرن التاسع عشر)، أو "كتابة الشعر على أنها تقنية فنية في طور الموت"، أو الحساسية المدينية (كما تتجلى على سبيل المثال في أعمال ديكنز، وبودلير، و ت. س. إليوت، وبلوك)، الشاعر والرعاية (كما هي الحال مع درايدن) وبوب ومولبير، وغوته وزاكوفسكي، وبوشكين).

ب ـ ممارسة الترجمة ستستمر خلال الفصل الثاني، هذا بالإضافة إلى دراسة الجنس الأدبي.

الفصل الثالث:

كتابة أطروحة قصيرة (من 10.000 كلمة إلى 15.000 كلمة) في موضوع محدد مختار من الفقرتين ب و د أو هـ. ويجب أن نذكر هنا أنّ المنهاج يتطلب دراسة الأدب الإنكليزي بوصفه مكوناً معادلاً لدراسة أي أدب أجنبي مختار. كما أن موضوعات مثل علاقة الأدب بالرسم والموسيقى أو الفلسفة سيتم الحفاظ عليها لدراستها في مرحلة الماجستير أو الدكتوراه، ففي حال دراستها، ستتم بدراسة أدبين على الأقل (ليس شرطاً أن يكون الأدب الإنكليزي من بينها).

الفهرس